دار الثقافة الجديدة

مساحة للضوء مساحات للظلال

أعمال فى النقد المسرحى

٦٧ ـ ٧٧

فاروق عبد القادر

إهـــــــداء2005

أ/إبراهيم منصور غنيم

القاهرة

مساحة للضوء
مساحات للظلال
اعمال فى النقد المسرحي
٦٧/٧٧

الناشر
دار الثقافة الجديدة
٣٢ ش صبرى ابو علم
القاهرة
ت : ٧٤٢٨٨٠

الطبعة الأولى

١٩٨٦

الغلاف للفنان : بهجت عثمان

الثقافة الجديدة

مساحة للضوء مساحات للظلال

أعمال فى النقد المسرحى

٦٧ ـ ٧٧

فاروق عبد القادر

اهـــــداء

للاصدقاء الراحلين :

- ميخائيل رومـــــان (اكتوبر ١٩٧٣)
- صلاح عبد الصبور (اغسطس١٩٨١)
- محمـــود ديـــــاب (نوفمبر ١٩٨٣)

ذكرى وتحية ..

(ف.ع.)

هذه الاعمال ...

يقع تاريخ هذه الاعمال بين ٦٧ و ٧٧ وتتركز بوجه خاص حول الاعوام ٦٨ — ٧١ .

ولعل هذا كان أول دوافعى نحو جمعها فى كتاب : فى تلك الاعوام كانت مطرقة ٦٧ قد هوت على رؤوس الجميع : نظما وابنية وقادة ومؤسسات ومسئولين . وتنوعت الاستجابات : من نقد الذات الى نقد الواقع ، من الذهول والارتباك الى الحيرة والتشتت ، من الانصراف عن العالم والتماس الخلاص فى عالم وهمى الى انشاب الاظافر والمخالب فى الأنا والآخرين .

قلة قليلة — لم تكن مستفيدة من كل عوامل السلب التى أفرزت ٦٧ ومهدت أمامها الطريق — طرحت السؤال بجدية والتزام : لماذا حدث ما حدث .. وكيف السبيل الى التجاوز .

ولم يكن المسرح المصرى — بطبيعة الدور الذى لعبه قبل منتصف الستينات — بعيدا عن طرح الاسئلة ومحاولة التماس الطريق . وسترى فى الصفحات التالية كيف قدم كتاب المسرح اجاباتهم : أكثرهم وقف حائرا يتلفت ثم سلك الطريق الآمن : مبررا أو مهونا أو مبرئا « السلطان » ملقيا كل الوزر على « الحاشية الفاسدة » ، أو مدينا الجماهير لسلبيتها وتواكلها وتعلقها باستار الوهم والخرافة ، أو متعثرا بين التخفى والمكاشفة متجنبا التعبير عن حدة الرفض ، واقعا فى أحبولة الشكل الملتبس والمضمون الغائم ، أو عامدا الى خلط الاوراق وتمييع القضية كلها ، قانعا بتخدير حس مشاهديه ، بدل توعيتهم .

ان هذا كله لا ينتمى للماضى ، لكنه ينتمى لقلب الحاضر ، فتلك

الاتجاهات لا تزال قائمة وفاعلة ، ومن اراد الدليل يكفيه النظر الى واقع المسرح المصرى الآن .

ثانى الدوافع اننى من المؤمنين بأن النقد هو — فى جوهره — عمل تطبيقى ، وأن الناقد — مهما ساق بين يديه من مبررات نظرية — فان اختبار افكاره يبقى مرهونا بتصديه لعمل بعينه أو ظاهرة بعينها فى سياق بعينه .

هذا من جانب ومن الجانب الآخر فإن اعادة اختبار هذه الافكار ممكن دائما الا بالنسبة للعرض المسرحى الذى ينطفىء بعد الستار الاخير .

من هنا ، فان هذه المحاولات قد تكتسب — الى جانب القيمة النقدية — قيمة تأريخية أو توثيقية — انها جهد موجه للامساك بلحظات مراوغة ، عصية على التثبيت .

ثالث الدوافع هو هذا الجدل الذى يدور أحيانا حول « مسرح الستينات » فى مواجهة « مسرح الثمانينات » . ورغم اننى لست من المؤمنين بان الابداع الثقافى يسير على طول خطوط تحددها علامات « كيلومترية » تحمل أرقاما ، ورغم اننى لا أود أن أكرر هنا ما سبق أن كتبت فى مكان آخر (*) ، الا اننى اطمح فى أن تثبت هذه المحاولات — حين تجمع معا — حقيقتين مرتبطتين : الاولى أن تردى المسرح المصرى وأنهياره أنما هو جزء من — وتعبير عن — تردى الواقع المصرى ذاته : فى وجوهه الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية . والثانية هى الترابط العضوى والضرورى بين المسرح ونقد المسرح ، بين ما يدور على الخشبة ومحاولة تقويمه . فحين كان المسرحيون — كتابا وفنيين — جادين فى طرح قضاياهم والتماس الوسائل التعبيرية القادرة على نقلها ، فى التقليد أو التجريب ، كان النقد كذلك : جادا ومسئولا . أما حين اصبح المسرحيون مشاركين — عن تواطؤ أو غفلة — فى تزييف وعى مشاهديهم فلن يكون النقد الذى يكتب عن اعمالهم — أتفق أو أختلف — سوى جزء من عملية التزييف ذاتها ، اذ ما جدوى الحديث عن « حدث » و « صراع » و « حبكة » و « تطور » وما شئت من مفردات مصطلح ليس محددا اصلا عند كاتبيه وقارئيه امام أعمال تقتل المسرح باسم المسرح ، ولا تقدم لمتفرجيها بهجة ولا وعيا ، لا تقدم لهم فرجة ولا فكرا ، لا تقدم لهم متعة ولا حفزا ؟

(*) أنظر : « ازدهار وسقوط المسرح المصرى » الطبعة الاولى ، القاهرة ، ٧٩ ، الطبعة الثانية ، دمشق ، ٨٣ .

ليعذرنى القراء والمشتغلون لو قلت اننى لا أجد فيما أقرأ من « نقد » للمسرح الا نماذج متباينة لما أسماه « بيتربروك » بالنقد المميت : « ان نظامنا وصحفنا واحتياجات القراء ومشاكل الحيز والمساحة وكم الزبالة المعروضة على مسارحنا والاثر المدمر للروح نتيجة القيام بالعمل نفسه سنوات طويلة .. كل هذا يتآمر كى يحول بين الناقد وممارسة وظيفته الحيوية .. ان الناقد مشارك فى اللعبة الميتة ، سواء كان يكتب ملاحظاته على عجل أو على مهل ، سواء كان يكتبها باختصار أو باسهاب، فليس هذا مهما فى الحقيقة . هل لديه تصور لما يجب أن يكون عليه المسرح فى مجتمعه ، وهل يعيد النظر فى هذا التصور بعد كل خبرة جديدة ؟ كم ناقدا يرون وظيفتهم على هذا النحو ؟ » .

نعم . كم ناقدا يرون وظيفتهم على هذا النحو ؟ ثم — وهذا هو الأهم — كيف يتاح لهم أن يمارسوها فى واقع ثقافى مشروط بخلط القيم عن عمد من أجل أن تسود ثقافة التبعية ، والتهادن والطفيلية ، فى الحياة كما فى الفن ؟

هذه الأسئلة بدورها تتطلب الجواب .

والجواب قدمته الخبرة التاريخية المتراكمة : لقد تعلم الطلاب والمثقفون المتمردون استحالة تحقيق مطالبهم المحدودة من داخل المؤسسات القائمة ، ولابد لتحقيق الحرية « الأكاديمية » أو حرية التعبير . من النضال من أجل الحرية الشاملة : حرية كل الناس .

وبعد .. فقد تعلمنا من شيوخنا أن للمجتهد المخطىء أجرا ، وللمصيب أجرين .

وأنا لا أطمع سوى فى أجر واحد ...

القاهرة ، مايو ، ١٩٨٥

حول الصدق التاريخى
والصدق الفنى فى مأساة الحلاج (*)

« مأساة الحلاج » مسرحية شعرية لصلاح عبد الصبور ، تتخذ من الحياة الروحية للمتصوف الاسلامى العظيم الحسين بن منصور الحلاج موضوعا لها . وهى — بهذا — استلهام لتراثنا العربى ، وصياغة جديدة لجانب من جوانبه .

حصلت « مأساة الحلاج » على الجائزة التشجيعبة فى التأليف المسرحى لسنة ١٩٦٦ ، واختارها المسرح القومى مسرحية الافتتاح فى موسمه القادم ..

ومسرحية على هذا النحو تفرض طريق تناولها النقدى . وسواء كان الناقد ملتزما بما قاله أرسطو عن الفرق بين الشاعر والمؤرخ أو لم يكن ، فان السؤال الرئيسى الذى تلقيه أى مسرحية تاريخية هو : الى أى حد استوحى الشاعر التاريخ فى أحداث مسرحيته .

واذا أختار الشاعر شكل التراجيديا لمسرحيته ترتب على هذا الاختيار سؤال آخر عن مدى نجاحه فى الالتزام بهذا الشكل وخصائصه التى تواضع عليها نقاد المسرح .

ونحن فى مأساة الحلاج نواجه هذين السؤالين : هل تقترب شخصية الحلاج فى هذه المسرحية من شخصيته التى حفظ لنا التاريخ أخبارها وأشعارها ؟ .. وهذا سؤال عن الصدق التاريخى .. ثم هل نجح صلاح عبد الصبور فى أن يقدم لنا من الحلاج بطلا تراجيديا ؟ .. وهذا سؤال عن الصدق الفنى .

(*) مجلة المسرح ، سبتمبر ١٩٦٧ .

وفى هذه الصفحات محاولة سريعة للاجابة عن السؤالين .

***

ولننظر اولا فيما خلفه لنا التاريخ عن هذه الشخصية الصوفية العظيمة ..

ولد الحسين بن منصور الحلاج فى مقاطعة فارس بايران فى سنة ٢٤٤ هـ (٨٥٧ م) وصلب فى بغداد — بأمر من الخليفة المقتدر — بعد أن افتى قضاة المذاهب بكفره ثم أحرقت جثته والقى رمادها من فوق مئذنة مرتفعة الى مياه دجلة فى سنة ٣٠٩ هـ .

واذا كان التاريخ قد حفظ لنا بداية حياة الحلاج ونهايتها ، فان الاخبار المتواترة عنه بعد ذلك مضطربة اعظم الاضطراب ، متناقضة اشد التناقض . وليس الاضطراب والتناقض قاصرين على كتابات المؤرخين فقط بل أن الصوفيين — الذين يعتبر الحلاج واحدا من اشهر أئمتهم — مختلفون حوله « رده أكثرهم ، وأبوا أن يكون له قدم فى التصوف ، وقبله بعضهم ، وحكوا عنه كلامه » (١) .

لكن المؤرخين قد تركوا من الاحداث ما يسمح بتخطيط لحياة الحلاج، وترك الحلاج نفسه ما يسمح بتخطيط لنظريته فى التصوف .

عاش الحلاج فى مدينة واسط (وهى مدينة بين البصرة وخراسان) صباه وشبابه الاول ، فقرأ القرآن فى مدرستها ، وعرف هناك المتصوف سهلا التسترى (٢) فقرأ عليه التصوف وتتلمذ على يديه ، ثم ارتحل الى البصرة وتلقى خرقة التصوف من يد المتصوف عمرو المكى (٣) ، وتزوج وانجب وعاش فى البصرة .

---

(١) نيكلسون : الصوفية فى الاسلام ، ترجمة نور الدين شريبة ، ص ٤٤ .

(٢) سهل التسترى : « أبو محمد سهل بن عبد الله التسترى ، احد ائمة القوم ، لم يكن له فى وقته نظير فى المعاملات والورع ، وكان صاحب الكرامات ، لقى ذا النون المصرى بمكة سنة خروجه الى الحج ، وتوفى كما قيل سنة ثلاث وثمانين ومائتين .. » .

انظر : عبد الكريم بن هوازن القشيرى : الرسالة القشيرية فى علم التصوف . ص ٤١ .

(٣) عمرو المكى : « أبو عبد الله عمرو بن عثمان المكي ، لقى أبا عبد الله البناجى وصحب أبا سعيد الخراز وغيره ، شيخ القوم وإمام الطائفة فى الأصول والطريقة . مات ببغداد سنة أحدى وتسعين ومائتين» الرسالة القشيرية ، ص ٢١ .

وكان الحلاج يعيش حياة الزهد والكفاف والاقبال على العبادة ، فيصوم رمضان كله ، وكان فى يوم عيد الفطر يلبس السواد ، ويقول : « هذا لباس من رد عليه عمله .. » (٤) ، وبعد عدة سنوات ارتحل الحلاج الى مكة ، وهناك نذر أن يقضى عاما كاملا فى بيت الله فى الصمت والصلاة ، وخلال هذا العام — الذى يحدثنا عنه بعض من رافقوه (٥) — تطور فكره الصوفى ، وحدثت القطيعة بينه وبين شيخه عمرو المكى ، وبدأ المريدون وتلاميذ الصوفيين يلتفون حول الحلاج ويسمعون منه ..

وحين عاد الحلاج من مكة بدأ النزول الى الناس يعظهم ، ويرشدهم الى طريق الله ، ويلقى أمامهم بمواجده .. وكانت هـذه بداية عذاب الحلاج .. ومن ثم مأساته .

فالصوفيون لم يكونوا ينزلون الى الناس ، كانـوا يعتزلونهم ، وينأون عن عالمهم ، لا يعينهم ما يضطرب به هذا العالم قدر ما يعنيهم أن يطووا جوانحهم على تأملاتهم ورؤاهم ، ويضنو بها أن تبتذلها العامة .

وحين ضاق الحلاج بالمتصوفة وضاقوا به نبذ خرقتهم ، ولم يكن نزوله الى الناس سببا فى عداء الصوفيين له فقط بل أهاج عليه ما هو أهم وأخطر : عداء الدولة أو السلطة التى راحت تترصده وتضايقه وتضع أمامه العقبات .

وظل الحلاج فى طريقه ..

ارتحل الى خراسان واستمر فيها خمس سنوات يدعو الناس الى الله ويعظهم ، ثم عاد الى الاهواز ، واستطاع بفضل تأييد أحد الوزراء من انصاره أن يحمل أهله ليقيم فى بغداد ، وسيظل مقيما بها ، وسيحاكم أمام قضاتها مرتين ، وسيقضى فى أحد سجونها ثمان سنوات ، ثم يصلب فى مكان منها يسمى باب الطاق .

---

(٤) أخبار الحلاج ، نشر وتحقيق ل.ماسينيون ، ب.كراوس ، ص ٢٤ .

(٥) دخل الحلاج مكة أول دخلة ، وجلس فى صحن المسجد سـنة لم يبرح من موضعه الا للطهارة والطواف ، ولم يحترز من الشمس ولا من المطر ، وكان يحمل اليه فى كل عشـية كوز ماء وقرص من اقراص مكة .. » . أخبار الحلاج ص ٤٣ .

وخرج الحلاج من بغداد مرتين : عاد الى مكة حاجا (مع أربعمائة من تلاميذه هذه المرة) ، ثم قام برحلة طويلة فصحب احدى القوافل المتجهة من الاهواز الى الهند ، وصعد فى نهر السند حتى كشمير .

ومن الهند عاد الحلاج حاجا الى مكة للمرة الثالثة والاخيرة (حوالى سنة ٢٩٠ هـ) ، ثم رجع الى بغداد وظل فى الليل يصلى الى جوار القبور، وفى النهار يقف فى ساحات بغداد وميادينها ومساجدها وأسواقها ، يدعو الناس الى الله ، ويلقى أمامهم بمواجده وأشعاره .

وأثارت كلمات الحلاج جدلا وشغبا عظيمين . ماذا كان بوسع هذا المتصوف أن يقول للناس فيهيجهم على هذا النحو ؟

قبل أن ندخل عالم الحلاج لابد من كلمة عن الصوفية كحركة نفسية وفكرية أخذت طريقها الى الظهور فى العالم الاسلامى ابتداء من نهاية القرن الثانى الهجرى وأوائل القرن الثالث (القرن الثامن الميلادى ..) .

يقول القشيرى — صاحب أقدم المراجع عن التصوف الاسلامى وأشملها : « المسلمون بعد رسول الله لم يتسم أفاضلهم — فى عصرهم — بتسمية علم سوى صحبة رسول الله فقيل لهم الصحابة ، ولما ادرك أهل العصر الثانى سمى من صحب الصحابة بالتابعين ، ثم قيل لمن بعدهم أتباع التابعين .. ثم اختلف الناس ، وتباينت المراتب فقيل لخواص الناس ممن لهم شدة عناية بأمر الدين الزهاد والعباد ، ثم ظهرت البدع ، وحصل التداعى بين الفرق ، فكل فريق ادعى أن فيهم زهادا .. فانفرد خواص أهل السنة المراعون أنفسهم مع الله تعالى ، الحافظون قلوبهم عن طوارق الغفلة باسم التصوف ، واشتهر هذا الاسم لهؤلاء الأكابر .. » (٦) .

لقد سقت هذا النص الطويل عامدا ، لأنه يثبت حقيقة كادت تنسى بعد ان اتسعت المذاهب والطرق الصوفية ، وغشيها ما غشيها من خلط وعبث كثير . ان المتصوفة هم ورثة الصحابة والتابعين ، وهم « خواص أهل السنة .. » . بعبارة أخرى .. لقد خرج التصوف من قلب الشريعة الاسلامية .

---

(٦) الرسالة القشيرية فى علم التصوف ، ص ٩ .

هذه الحقيقة تثبتها اقوال المتصوفة انفسهم ، الجنيد (٧) — أشهرهم وأسبقهم — يقول : « من لم يحفظ القرآن ولم يكتب الحديث لا يقتدى به فى هذا الأمر لأن علمنا هذا مقيد بالكتاب والسنة .. » ، وقد سأله سائل : من أين استفدت هذا العلم فقال : « من جلوسى الى الله ثلاثين سنة .. »، والحلاج نفسه يقول : « باطن الحق ظاهره الشريعة ، ومن يحقق فى ظاهر الشريعة ينكشف له باطنها ، وباطنها المعرفة بالله .. » (٨) .

ولا يزال أصل كلمة « الصوفية » غامضا ، فبعضهم يرجعها الى انهم كانوا يلبسون الصوف ، وبعضهم يقول أنها من الصفاء ، والبعض الثالث من الباحثين الأوربيين يردها الى الكلمة الاغريقية « سوفوس » .

ويقول القشيرى ملخصا هذا الخلاف : « ليس يشهد لهذا الاسم — من حيث العربية قياس ولا أشتقاق ، والأظهر انه كاللقب .. » (٩) .

وليس يعنينا الآن أشتقاق الكلمة ومصدرها قدر ما يعنينا انها كانت تطلق على هؤلاء الزهاد الورعين ، الذين تستولى عليهم الرهبة من يـوم القيامة ومن عذاب النار . وتدفعهم دفعا الى الهرب من الدنيا كمخلص لهم من شرورها ، ولما كانت النجاة — فى نهاية الأمر — مرهونة بمشيئة الله فطبيعى أن يتأدى الاعتقاد بالصوفيين الأوائل الى التأمل فى ذات الله (الحب) والخضوع المطلق لمشيئته (الخوف) .

والحب والخوف ، هما المحوران اللذان تدور حولهما حياة الصوفيين وتأملاتهم ، وهما معا يرسمان الأبعاد الرئيسية لحياة كبار المتصوفة فى الاسلام فى عصوره المختلفة .

واذا وضعنا فى اعتبارنا أن العصر الذى بدأت فيه الحركة الصوفية تشق طريقها الى سطح الحياة فى المجتمع الاسلامى كان حافلا بالفـرق الاسلامية المختلفة : « المرجئة » الذين يضعون الايمان قبل العمـل ، و « القدرية » الذين يؤكدون مسئوولية الانسان الكاملة عن أعمالـه ، و « الجبرية » الذين يسقطون عنه هذه المسئولية ، ثم « المعتزلة » الذين وضعوا علم الكلام الاسلامى على أسس العقل وحده ، وأخيرا «الأشاعرة»

---

(٧) الجنيد : « أبو القاسم بن محمد ، سيد هذه الطائفة وامامهم ، اصله من نهاوند ، ومنشوءه ومولده بالعراق ، كان فقيها ، وكان يفتى فى حلقته وهو ابن عشرين سنة .. » الرسالة القشيرية ص ١٨ .

(٨) أخبار الحلاج . ص ١٩ .

(٩) الرسالة القشيرية . ص ١٦٤ .

الذين قدموا الصياغة الاخيرة لمذهب اهل السنة بتوفيقهم بين الآراء المتعارضة ..

اقول .. لو وضعنا فى اعتبارنا الخلافات العنيفة التى كانت تصل حد الاقتتال الفعلى بين هذه الفرق المختلفة — وكلها نابعة من الدين مستشهدة بآياته وأحاديثه — لاستطعنا أن نفهم جانبا هاما فى الحركة الصوفية .. أنها — فى جوهرها — نبذ لمحاولة فهم العالم عن طريق العقل ، ودعوة لفهمه عن طريق القلب والحدس ..

وفى قصيدة من أجمل قصائده ، يعبر المتصوف الفارسى جلال الدين الرومى (١٠) عن هذا الخلاف بين المتصوفة وعلماء الكلام ، أو بين المذهب العقلى والمذهب الحدسى للتفكير فى الله . يقول جلال الدين موجها حديثه لعلماء الكلام فى سخرية مريرة :

« هل عرفتم أسما بلا مسمى ؟ ..
هل قطفتم وردا من الواو والدال والراء ؟ ..
أنتم تسمون أسمه ، اذهبوا فابحثوا عن حقيقة المسمى ..
لا تنظروا الى القمر فى الماء ، بل أنظروا الى القمر فى السماء
تطهروا من جميع صفات النفس
حتى تروا وجودكم النورانى
نعم .. ترون فى قلوبكم علم النبى ..
دون كتاب .. ودون معلم أو مرشد .. » (١١) .

وشيئا فشيئا أصبح للمتصوفة قاموسهم الخاص ، وأصبحت كلمات مثل الوجد والتواجد ، والصحو والسكر ، والستر والتجلى ، والمحاضرة والمكاشفة ، والمشاهدة والمعاينة ، والخوف والرجاء ، والذكر والسماع .. الخ ترد فى شعر المتصوفة ونثرهم ، لتعبر عن حالات نفسية خاصة أو رياضات وطقوس معينة ، مستقلة تماما عن مدلولاتها اللغوية المألوفة .

وليس فى وسع الباحث الآن أن يغوص فى محاولة التفريق بين هذه الإصطلاحات والمعانى ، وكلها يعبر عن حالات نفسية خاصة يمر بها

---

(١٠) جلال الدين محمد بن محمد بن الحسين الرومى ، شاعر صوفى فارسى مشهور ، له ديوان بعنوان : « مثنوى معنوى » اشتهر به ، وقد ترجم الى التركية والعربية والهند ستانية والانجليزية وغيرها من لغات العالم .

(١١) نيكلسون ، الصوفية . ص ٧١ — ٧٢ .

المريدون والمتصوفون ، والصوفيون يغلقون على أنفسهم هذه الأبواب ، ويسدلون الحجب ، ويقولون لنا من ورائها : « من لم ترشده أشاراتنا لم يقف على حالاتنا .. » (١٢) .

لنلخص : التصوف حركة روحية ، نشأت فى نهايـــة القرن الثانى وبداية الثالث الهجرى كنقيض للحركة العقلانية التى أثارها الفلاسفة وأهل الكلام من فقهاء المسلمين ، وهى حركة تعتمد على الحدس والرؤيـــة الكشفية المباشرة لمعرفة الله ..

ولنجعل هذه الكلمات سبيلنا نحو صوفية الحلاج ..

ولم ينشر من الآثار التى خلفها الحلاج سوى ديوان جمع شطحاته ومواجده وأشعاره هو « الطواسين » (١٣) ثم عدد من أخباره وأقواله نشرها المستشرقان ل.ماسينيون وب.كراوس بعنوان « أخبار الحلاج ».

والديوان والكتاب معا لا يرسمان حدود مذهب صوفى متسق لــه بدايته ونهايته . هما تجميع لمواجده وشطحاته ، ومن هذا التجميع صاغ صلاح عبد الصبور « مذهبا صوفيا ينسجم مع التصوف وأصول العقيدة معا .. » .

نقطة البداية فى مذهب الحلاج أن الله قد خلق الانسان على مثاله :

« أراد الله أن تجلى محاسنه وتستعلن أنواره

فأبدع من أثير القدرة العليا مثالا ، صاغه طينا

والقى بين جنبيه ببعض الفيض من ذاته

وجلاه ، وزينه ، فكان صنيعه الانسان .. » .

هذه الفكرة ، وأن بدت للوهلة الأولى أثرا من الاثار التى أخذها التصوف الاسلامى عن المسيحية ، الا أنه يمكن ردها الى أصول أسلامية صحيحة . فقد جاء فى حديث رواه عبد الله بن عمر عن النبى : « أن الله

---

(١٢) أخبار الحلاج . ص ٧٠ .

(١٣) الطواسين ، مفردها طاسين (طس) ، وهى احدى بدايات السور فى القرآن . يقول الحلاج : « فى القرآن علم كل شىء وعلم القرآن فى الأحرف التى فى أوائل السور .. » أخبار الحلاج ص ٩٥ .

خلق آدم فى صورته ، ثم قال أذهب فسلم على أولئك النفر — وهم نفر من الملائكة جلوس — وأستمع لما يجيبونك ، فانها تحيتك وتحية ذريتك ».

الانسان — اذن — مرآة الله « يطالع على صفحتها جمال الذات » ، فان صفت قلوب الناس رقت نظرة الرحمن ، وان تكدرت صرف نظره عنهم ، واذا صرف الرحمن نظره عن الانسان ضاقت الدنيا فى عينيه ، و « مشى القحط فى الاسواق يجبى جزية الانفاس ، حقيبته بلا قاع فلا تملأ اذ تعطى .. » .

كيف يصفى الانسان قلبه المعتم ؟ .. أيصوم ويصلى ويقرأ القرآن ويؤدى الفروض ؟ .. يقول لنا الحلاج :

« نعم .. لكن هذى أولى الخطوات نحو الله ..

خطى تصنعها الأبدان ..

وربى قصده القلب ..

ولا يرضى بغير الحب .. » .

الحب — أذن — هو طريق الحلاج الى الله (كما هو طريق صلاح عبد الصبور الى خلاصه الشخصى) ، والحلاج يكرر ما قاله شيخه عمرو المكى :

« الحب الصادق

موت العاشق

حتى يحيا فى المعشوق

لا حب اذا لم تخلع أوصافك

حتى تتصف بأوصافه .. » .

والحلاج لكى يحيا لابد أن يموت . وهذا بالضبط ما يريده ..

« رأيت الحلاج دخل جامع المنصور وقال : « أيها الناس أسمعوا منى واحدة .. » فاجتمع اليه خلق كثير فمنهم محب ومنهم منكر فقال : « اعلموا أن الله أباح لكم دمى فاقتلونى » فبكى بعض القوم ، فتقدمت من بين الجماعة وقلت : « يا شيخ .. كيف نقتل رجلا يصلى ويصوم ويقرأ القرآن ؟ .. » فقال : « يا شيخ المعنى الذى به تحقن الدماء خارج

عن الصلاة والصوم وقراءة القرآن ، فاقتلونى تؤجروا واستريح..»(١٤).

ونحن نقرأ أيضا فى أخبار الحلاج :

« سمعت الحسين بن الحلاج يقول فى سوق بغداد :

الا أبلــــــغ أحبـــائى بأنـــى ..
ركبت البحـــر وانكسر الســـفينة

ففى دين الصـــليب يكـــون موتـــى
ولا البطحـــا أريـــد ولا المدينـــة

فتبعته ، فلما دخل داره كبر يصلى ... فلما سلم قلت : « يا شيخ تكلمت فى السوق بكلمة من الكفر ، ثم أقمت القيامة هنا فى الصـــلاة .. فما قصدك ؟ .. » قال : « أن تقتل هذه الملعونـــة » واشـــار الى نفسه .. » (١٥) .

ومثل هذه الأخبار كثيرة متواترة فيما روى عن الحلاج،وربما كانت من الأسباب التى جعلت السلطة تستعدى عليه العامة لأنه يقول كلاما متشابها ، ولأنه « يتستر آنا خلف الذقن الشهباء ، أو أثواب المجذوبين الفقراء ، والأقوال الغامضة المشتبهات القصد .. » .

لكن لهذه الأقوال ومثيلاتها مكانها المنطقى فى صوفية الحلاج . لقد تعشق الله حتى عشقه ، وتخيله حتى رآه ، وهو أيضا قـــد أحب من أنصف ، فأعطاه المحبوب كما أعطاه ..

« لأنا .. حين جاد لنا المحبوب بالوصل تنعمنا
دخلنا الستر ، أطعمنا وأشربنا
وراقصنا وأرقصنا ، وغنينا وغنينا
وكوشفنا وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا .. » .

ثم ..
« تعشقت حتى عشقت ، تخيلت حتى رأيت ..
رأيت حبيبى ، واتحفنى بكمال الجمال ، جمال الكمال
فأتحفته بكمال المحبة ..
وأفنيت نفسى فيه .. » .

---

(١٤) أخبار الحلاج . ص ٧٥ .
(١٥) أخبار آلحلاج . ص ٨١ — ٨٢ .

وفى هذه الابيات يصوغ عبد الصبور « حلولية » الحلاج ، أو قوله بفنائه فى الله . وللحلاج أبيات ذكرها فى طواسينه تشير الى هذا الحلول على نحو أكثر جموحا وانطلاقا ، وكانت هذه الأبيات سببا فى قول الكثيرين من فقهاء العصر بكفره ، وأختلف بعض الصوفيين حولها فيما بعد ..

يقول الحلاج :

مزجت روحـــــــك فى روحـــــى

كما تمـــزج الخمـــرة بالمـــاء الـــزلال ..

فاذا مســـــك شـــىء مســـــنى

فاذا انت أنـــا فى كل حـــــال .. »

ويقول :

أنا مـــن أهـــوى ، ومـــن أهـــوى انـــا

نحـــن روحـــــان حللنـــــا بدنـــــا

فاذا أبصـــــــرتنى أبصـــــــرته

واذا أبصـــــرته أبصـــــرتنا .. » (١٦)

ولا ينكر الصوفيون من أقوال الحلاج هذه شيئا ، وما دام الانسان — فى أصله — ربانيا ، قد خلقه الله على صورته ، ومن ثم فان طبيعة الله تشمل طبيعة الانسان ، ولهذا قال الحلاج « ان الله متفرق فى الخلـــق أنوارا بلا تفريق .. » .

ويرتبط بهذا ترحيب الحلاج بالموت ، واستعذابه الالم .. ، وبعد أن جىء به ليصلب تعددت الروايات عن كلماته الأخيرة التى قالها وهو معلق على الصليب ليلة كاملة قبل أن تضرب عنقه ، وروى بعض تلاميذه ومريديه الروايات عن هذا الموقف المعذب ، لكنها — رغم الاختلاف — تجمع على شىء واحد : ترحيب الحلاج بالموت وفرحته به . ان الموت كان يعنى بالنسبة للحلاج خلاصه .

« مشى الحلاج الى الموت ، وهو يرقص ، ويردد هذه الأبيات :

---

(١٦) الطواسين . ص ١٣٤ .

نديـــــمى غــــــير منســـــــوب
الى شـــــىء مـــن الحيـــــــف ..

دعانـــــــى ثم حيانـــــــــــى
كفعــــل الضـــيف بالضـــــيف

فلمـــــا دارت الـــــــكأس
دعـــــا بالنطــــع والســـــيف

ثم هو يناجى الله من فوق صليبه : « هؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلى تعصبا لدينك ، وتقربا لك ، فاغفر لهم ، فانك لو كشفت لهم ما كشفت لى لما فعلوا ما فعلوا ، ولو سترت عنى ما سترت عنهم لما ابتليت ، فلك الحمد فيما تفعل ، ولك الحمد فيما تريد .. » (١٧) .

ويصوغ صلاح رغبة الحلاج فى الموت هذه الصياغة العذبة على لسان أحد المتصوفة من مريدى الحلاج :

« كان يقول ..
اذا غسلت بالدماء هامتى وأغصنى
فقد توضأت وضوء الأنبياء ..
كان يريد أن يموت ، كى يعود للسماء
كأنه طفل سماوى شريد
قد ضل عن أبيه فى متاهة المساء .
كان يقول ..
كأن من يقتلنى محقق مشيئتى
ومنفذ أرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فان
أسطورة وحكمة وفكرة
كان يقول : ان من يقتلنى سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة .. » .

وأى قيمة كانت تكتسبها كلمات الحلاج لو لم تعجن بدمه ؟ .. الآن تحمل كلماته الريح السواحة ، وتبقى منها أسطورة وحكمة وفكرة ، تحكى لنا جميعا قصة استشهاد بطولى رائع . وحمل المتصوفة التالون عليه قصة استشهاده فى قلوبهم لكنهم أخذوا عليه شيئا واحدا .. ليس

---

(١٧) أخبار الحلاج . ص ٨ .

انه رأى ، ولكن انه باح بما رأى (١٨) . وفى انتظار الموت يقول الحلاج :

« عشنا حينا فى دار الخوف
نتكتم بين الأضلاع ..
سرا نخشى أن تسرقه الأسماع
لكن المسك انسكب بقلب الحلاج وذاع ..
فخرجت الى دار الهجرة .. » .

***

يمكننا الآن أن نقول أن صلاح عبد الصبور قد بدأ بأفكار الحلاج ، لكنه مضى اليها يتفحصها ، ويضيف اليها ، ويحذف منها ، ويرد مذهبه الصوفى الى البدايات الأولى لحركة التصوف ، على أن الاضافة الحقيقية التى تقدمها مسرحية « مأساة الحلاج » هى تأكيد الدور الاجتماعى الذى لعبه الحلاج فى عصره ، وهنا نذكر المستشرق والدارس الفرنسى لويس ماسينيون ومقاله الهام عن « المنحنى الشخصى فى حياة الحلاج » ..(١٩)، ويقول لنا صلاح أن هذا المقال كان له الفضل الأول فى لفته الى حقيقة الدور الاجتماعى لهذا المتصوف العظيم . ويبقى السؤال هنا : الى أى حد نجح صلاح فى مزج هذا الدور الاجتماعى بحقيقة الحلاج كمتصوف يرفض سبيل العقل ويتخذ الحدس سبيلا لمعرفة الله ؟ ..

هذا السؤال عن شخصية الحلاج يؤدى بنا الى السؤال الثانى الذى تركناه معلقا منذ البداية عن الصدق الفنى فى شخصية الحلاج .

***

تبدأ « مأساة الحلاج » بنهاية الحدث المسرحى .. فنحن نرى الحلاج مصلوبا على جذع الشجرة فى المنظر الأول ، ويبدأ حوار المسرحية بحوار عن هذا الشيخ المصلوب .. من يكون ، وماذا تراه قد فعل ، يدور الحوار أولا بين تاجر وواعظ وفلاح ، ثم تدخل مجموعة من الناس فيهم

---

(١٨) « قال أحمد بن فاتك : رأيت رب العزة فى المنام كأنى واقف بين يديه ، فقلت : يارب ما فعل الحسين (الحلاج) حتى استحق تلك البلية ؟ .. فقال : أنى كاشفته بمعنى فدعا الخلق الى نفسه فأنزلت به ما رأيت .. » أخبار الحلاج . ص ٨٧ .

(١٩) ترجم هذا المقال الهام الى العربية وعلق عليه الدكتور عبد الرحمن بدوى فى : شخصيات قلقة فى الاسلام . ص ٦١ — ٩١ .

الحداد والحجام والخادم فى حمام .. وهم جميعا فقراء مثل هذا الشيخ المصلوب ، لكنهم ، فى نفس الوقت ، قتلته ، لقد قتلوه بالكلمات :

« صفونا .. صفا .. صفا
الأجهر صوتا والأطــول
وضعوه فى الصف الاول
ذو الصوت الخافت والمتوانى
وضعوه فى الصف الثانى
أعطوا كلا منا دينارا من ذهب قان ..
براقا لم تلمسه كف من قبل
قالوا : صيحوا .. زنديق كافر ..
صحنا : زنديق كافر
قالوا : صيحوا فليقتل ، أنا نحمل دمه فى رقبتنا
فليقتل أنا نحمل دمه فى رقبتنا ..
قالوا : أمضوا .. فمضينا .. » .

ثم تدخل المسرح جماعة من الصوفية ، أنهم مثل هــذا الشــيخ المصلوب ، لكنهم قتلته ، وهم أيضا قتلوه بالكلمات :

« أحببنا كلماته
أكثر مما أحببناه
فتركناه يموت كى تبقى الكلمات .. » .

ونخرج من هذا المنظر الأول بنتيجة واحدة : لقد اشترك هــؤلاء جميعا فى قتله ، حتى صديقه ورفيقه الشبلى قد ساهم فى قتله « لأنه قال لفظا غامضا حين سئل فى أمره .. » . أنهم جميعا يتفقون فى شىء واحد : لقد قتلوه بالكلمات . وينبض المسرح بالفجيعة .. ويبدأ صلاح عبد الصبور يحكى حكاية الحلاج .

ونحن فى المنظر الثانى نلتقى بالحلاج فى بيته مع صديقه الشبلى ، وهما يتحاوران حول طريقين من طرق الحق،أو فلنقل أنه حوار حول الفهم التقليدى للتصوف ، وفهم الحلاج له . فالشبلى يعبر عن الفهم التقليدى للتصوف أجمل تعبير حين يقول بأنه يخشى أن يهبط للناس « قد أبسط أجفانى فوق الدنيا .. فأرى يسراها .. أتمنى النعمى واليسرى .. وأرى عسراها ، أتوقى العسرى .. ويموت النور بقلبى .. » ، وهو أيضا لا يبحث الا عن خلاصه هو : « وعلينا أن يتدبر كل منا درب خلاصه .. فاذا صادفت الدرب فسر فيه .. واجعله سرا ، لا تفضح سرك .. » .

أما الحلاج فهو على نقيضه ، لا يستطيع أن يغمض عينيه عن الشر الذى ملأ الكون : « فقر الفقراء ، جـوع الجـوعى .. المسـجونون المصفودون ، رجال ونساء قد فقدوا الحرية .. » ، انه لا يستطيع أن يغض النظر عن هذا الشر الا لو أظلم قلبه .

ويدخل الى بيت الحلاج أحد مريديه ، وينبئه بأن الولاة يدبرون له أمرا ، فقد بلغهم أنه « يلغو فى أمر الحكام » وأنه قد أرسل رسائل سرية لبعض وجهاء القوم يحضهم فيها على الثورة ، فيقول الحلاج ان هـؤلاء وعدوه ان ملكوا أمر الناس أن يعطوهم حقوقهم « وأن يضعوا خمـر السلطة فى أكواب العدل .. » .

الحلاج اذن لا يقف بمعزل عما يضطرب به العالم ، لكنه يشارك فيه بالرأى والتوجيه ، ويعد من يراه أهلا للولاية بين الناس ، وهو لا يريد أن يغلق عينيه على ما فى قلبه ، بل يريد أن ينزل للناس ويقول لهم :

« الله قوى يا أبناء الله ..
كونوا مثله ..
الله فعول يا أبناء الله ..
كونوا مثله .. » .

واذا كانت الخرقة — رمز الصوفية وشعارها — ستمنعه من اداء هذا الدور فهو ينبذها .. انه يخلعها من أجل الناس وفى مرضاة الله .

وفى المنظر الثالث نرى الحلاج وهو يدعو الناس فى ساحة من ساحات بغداد ، وفى هذا المشهد يعمق توحد الشاعر بالحلاج ، لكنـه سرعان ما يصطدم بالشرطة لأنه تحدث عن « القحط الذى يمشى فى الأسواق .. » ، ولأنه كشف عن سر ما بينه وبين الله من حب ووصال .. ، وتقبض عليه الشرطة ، ويهتف واحد من جماعة الصوفيين بالناس :

« يا قـوم
هذا الشرطى استدرجه كى يكشف عن حاله ..
لكن .. هل أخذوه من أجل حديث الحب ؟ ..
أخذوه من أجلكمو أنتم .. » .

ويلخص الواعظ صورة العصر فى هذه الكلمات :
« بم باح ، لكى تأخذه الشرطة ؟ ..

لا أدرى ، وعلى كل ، فالأيام غريبة
والعاقل من يتحرز فى كلماته
لا يعرض بالسوء
لنظام أو شخص أو وضع أو قانـون أو قاض أو وال أو
محتسب أو حاكم .. » .

الجزء الثانى من المسرحية عنوانه « الموت » . ونحن فى المنظر الأول نصحب الحلاج الى سجنه ، وفى السجن يدور حوار هام بينه وبين سجين ثائر ، كان مثقفا عرف الكلمات ذات يوم وأحبها ، لكن قسوة الحيـاة كشفت له أن الكلمات لا تصنع شيئا .. وأنه لابـد من رفع السـيف لاستئصال الظلم والشر ..

وهذا القسم من المسرحية بالغ الدلالة فى كشف الصراع فى نفس الحلاج . انه تطوير وامتداد لصراعه الاول من أجل النزول للناس ، لكنه هنا صراع بين الكلمة والسيف ، بين الحق والقدرة ، بين الحكمة والفعل، ويصل عجز الحلاج عن الاختيار الى قمته :

« لا أبكى حزنا يا ولدى ، بل حيرة
من عجزى يقطر دمعى
من حيرة رأيى وضلال ظنونى
يأتى شجوى ، ينسكب أنينى
... ...
هبنى أخترت لنفسى .. ماذا أختار ؟ ..
هل أرفع صوتى
أم أرفع سيفى ؟ ..
ماذا أختار ؟ ..
ماذا أختار ؟ .. » .

أن الحب هو الذى يقف بالحلاج عن الاختيار . أنه ضعفه الـذى من أجله أستحق أن يوقع به العقاب . انه يحب الناس ، ولا يستطيع أن يرفع فى وجوههم السيف ، وهو لا يملك الا الكلمات ، الكلمات الفعالة، لكنه لا يجرؤ على حمل السيف من اجل هذه الكلمات ..

« لا أخشى حمل السيف ولكنى أخشى ان أمشى به ..
فالسيف اذا حملت مقبضه كف عمياء
أصبح موتا أعمى .. » .

والحلاج — كبطل تراجيدى — يبحث عن المطلق . انـه ينشـد الصواب المطلق ، ويعبر عن هذا المطلق بتعبير قاله احد الصحابة الذين رفضوا الاشتراك فى الحرب التى دارت بين على ومعاويـة : « من لى بالسيف المبصر ! .. » . هذا السيف المبصر هو مطلب البطل التراجيدى الباحث عن المطلق لا عن الممكن ، ويؤيد هذا رفض الحلاج أن يهرب من سجنه ، فقد يكون الهرب هو الصواب الممكن .. لكن الحلاج لا يبحث عنه ولا يرضاه .

الحلاج اذن بطل تراجيدى يبحث عن الصواب المطلق ، وضعفه الرئيسى هو الحب ، بسببه يعجز عن حمل السيف من أجل كلماته ، ومن اجل هذا الحب المؤدى الى العجز يوقع به العقاب .

وهنا يكتسب موت الحلاج دلالتين : هو من ناحية سـبيل وحيد لخلاصه الشخصى بالرجوع الى الله والفناء فيه ، وهو من الناحية الأخرى جواز الخلود لكلماته ..

وفى هذا المنظر يضيف الحلاج بعض التفاصيل لـدوره الاجتماعى (أو فلنقل السياسى) .. فهو « لا يعرف صاحب تاج الا الله ، والناس سواسية من بينهم يختارون رؤساء ليسوسوا الأمر ، فالوالى العادل قبس من نور الله ينور بعضا من أرضه .. أما الوالى الظالم فستار يحجب نور الله عن الناس .. كى يفرخ تحت عباءته الشر .. » ..

وفى لحظة عجز الحلاج عن الاختيار يدخل الحارس يطلبه للمثول امام المحكمة .. ويبتهج الحلاج .. فقد أختار له الله .

المنظر الأخير فى المسرحية هو منظر المحاكمة .

وكما أعتمد صلاح عبد الصبور على التاريخ فى أختيـار شخصياته الرئيسية ، التقط من صفحات التاريخ قاضيين من قضاة المحكمة : رئيسها ابو عمر الحمادى ، ثم القاضى الشافعى أبن سريج ، ويذكر لنا التاريخ ان الأول منهما كان معروفا « بممالاته للحكام » والسير فى ركابهم (٢٠) ، أما الثانى فقاض منصف ، يرفض أن تكون مواجد الصوفى سببا فى الحكم بتكفيره ، وهو الذى قال عن الحلاج أنه « رجل حافظ للقرآن ، عالم به ،

---

(٢٠) ماسينيون : المنحنى الشخصى فى حياة الحلاج . ص ٨٠ .

ماهر فى الفقه ، عالم بالاحاديث والأخبار والسنن ، صائم الدهــر قائم الليل ، يعظ ويبكى ويتكلم بكلام لا أفهمه فلا احكم بكفره .. » (٢١) .

ومرة أخرى يعرض صلاح من خلال المحاكمة صورة العصــر .. التناقضات كلها تتخفى وراء المصطلح الدينى ، والثقافة المطلوبة عنــد السادة ولاة الأمر أن تتحول اللغة الى الاعيب والغاز باطنها الفحش ، وتعظم منزلة القاضى عند صاحب الأمر اذا استطاع أن يحسن النفاق ، ويلوى أعنة النصوص لمرضاة مولاه .

وماذا بوسع محكمة كهذه أن تفعل بالحلاج ؟ .. كل شىء كان مرتبا بدقة لادانة الحلاج والحكم بقتله ، حتى شهود الزور مجتمعون بالبــاب (يقول لنا ماسينيون انهم بلغوا ٨٤ شاهدا !) ، وتستمر المأســاة — المهزلة ، وقبل أن تصدر المحكمة حكمها يأتيها خطاب من وزير القصــر يحكم الخدعة : فيعلن أن الخليفة قد عفا عن الحلاج من أجل التهمة التى تمس الدولة .. ولكن .. ماذا عن التهمة التى تمس حقوق الله ! .. ويكشف ابن سريح هذه الخدعة ، ويعلن فى وجه القضاة :

« بل هذا مكر خادع ..
فقد أحكمتم حبل الموت
لكن خفتم أن تحيا ذكراه
فأردتم أن تمحوها
بل خفتم سخط العامة ممن اسمع أصواتهم
من هذا المجلس
فأردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم
مسفوك السمعة والاسم .. » .

وينسحب ابن سريح من المحكمة ، رافضا أن يكون من حق الانسان أن يبحث كيفيه أيمان الانسان ، وتستمر المحاكمة ..

وفى هذا المنظر يقدم الحلاج عصارة لتجربته الصوفية ، ومراحــل طريقه ، حتى تكشف له وجه الله ، وتلتحم رؤيته الصوفية بدوره الاجتماعى التحاما عضويا لا أضطراب فيه ولا تناقض :

« بل كنت أحض على طاعة رب الحكام
برأ الله الدنيا أحكاما ونظاما

---

(٢١) أخبار الحلاج . ص ١٠٦ — ١٠٧ .

فلماذا أضطربت واختل الاحكام ؟ ..
خلق الانسان على صورته فى أحسن تقويم
فلماذا رد الى درك الأنعام ؟ .. » .
... ...
« لم يبرأنا البارى ليعذبنا ، ويصغرنا فى عينيه
بل ليرانا ننمو ، وتلامس جبهتنا وجه الشمس
أو نمرح تحت عباءتها كالحملان المرحة .. » .
... ...
« لا أملك الا أن أتحدث
ولتنقل كلماتى الريح السواحة
ولأثبتها فى الاوراق شهادة انسان من أهل الرؤية
فلعل فؤادا ظمآنا من أفئدة وجوه الأمة
يستعذب هذى الكلمات
فيخوض بها فى الطرقات
يرعاها ان ولى الأمر
ويوفق بين القدرة والفكرة
ويزاوج بين الحكمة والفعل .. » .

وهذه جوهر رسالة الحلاج كما قدمه لنا صلاح عبد الصبور .. ، أن يثبت كلماته كشاهد رؤية .. فلعل حاكما يقتنع بها فيزاوج بين القدرة والفكرة ، بين الحكمة والفعل بين الكلمة والسيف ..

ويؤكد هذا المعنى حقيقة أخرى فى المسرحية : أن هذا السجين الثائر النازع الى النقمة قد جمع العامة يوم محاكمة الحلاج ، وقد قتلته الشرطة فى نفس اليوم . وهكذا قتل الباحث عن الحكمة والفعل مع الثائر الساخط فى يوم واحد ، وبقيت كلمات الحلاج .

وتنزل الستار على مأساة الحلاج .

***

أن « مأساة الحلاج » رجعة شعرية ومسرحية للتراث ، واستلهام واع لجانب من جوانبه ، اسند فيها الشاعر ظهره الى أحداث التاريخ وأخباره ، لكنه أسقط عليها همومه الفكرية وما يثقل وجدانه ، وجاء الحسين بن منصور الحلاج بطلا تراجيديا يبحث عن الصواب المطلق ، وتطويرا لشخصيات الصوفية فى شعر صلاح عبد الصبور منذ تعرفنا على شيخه « محى الدين » فى أول مجموعاته الشعرية ، وعلى « القديس » فى قصيدته الطويلة « اقول لكم » فى مجموعته الثانية ، وعلى الصوفى « بشر الحافى » فى مجموعته الثالثة . لكنه تطوير أكثر نضجا ، وأكثر تفاؤلا ومشاركة فى صنع قيم الانسان .

٭ يا ليل .. يا عين ٭

عن الكاتب .. والمسرحية (٭)

الكاتب يكتب أولا ثم يأتى الناقد بعد ذلك . تلك قضية ليست صحيحة دائما ، لكنها تصح حين يتوفر « للتقاليد » الفنية والادبية قدر من الرسوخ والثبات ، أما حين نضطرب فى عالم خلا من الثوابت والتقاليد فمحتمل أن نضل وأن نتشتت ، وأن ترتفع أعمال رديئة ، وتتوارى — بالمقابل — اعمال جيدة .

وهذا يعنى أن علينا أن نقف دائما — بين الحين والحين — لنعيد النظر والتقييم ، فهذا وحده هو الذى يعصمنا من الوقوع فى أسر الكليشيهات القديمة التى قد لا تعنى شيئا كثيرا حين يراد تطبيقها على معطيات عالم متغير . ثم هو يعنى أيضا ضرورة أن تبذل الحركة النقدية — التى يفترض أن تصاحب الحركة الابداعية — مزيدا من الجهد للكشف عن افضل العناصر الجديدة ، وتقديمها ، دون دعاية أو انفعال ، أو محاولة لسرقة الاهتمام ، والارتفاع الطفيلى على أكتاف الآخرين .

وربما كان مما يلفت النظر فى حركتنا المسرحية المعاصرة أنها لم تستطع أن تنجب سوى عددا من كتاب المسرح لا يكاد يتجاوز أصابع اليد الواحدة (أو هذا هو الكليشيه القديم على الاقل ! ..) ، وقد يكون للواحد منهم عمل أو عملان فقط فى مستوى المناقشة لكنه يصبح — بمرور السنين وتكرار القول — واحدا من « نقابة » كتاب الصف الاول ! ..

وحين شق هذا الجيل من كتاب المسرح طريقه الى الخشبة منذ أوائل الخمسينات ، وتسابق فرسانه نحوها (نعمان عاشور ثم ... الى

(٭) مجلة « المسرح » نوفمبر ١٩٦٧ .

آخر القائمة المشهورة) كان الأمر يبشر بثورة درامية كاملة ، يصبح المسرح بها ومن خلالها هو الشكل القادر على احتضان هموم الشعب وقضاياه والتعبير عن آماله وأشواقه .

وانقضت سنين ، صعد خلالها الى خشبة المسرح من صعد ، وتوقف من توقف ، وبقى من بقى ، واصبحت ثمة (نقابة) لمؤلفى المسرح ، لابد أن يدشنك كهان النقد مرة ومرات قبل أن تصبح واحدا منها ، ومن خلال الجهد والتجريب والعناء الطويل استطاع عدد آخر من الكتاب أن يفسح له مكانا الى جوار « كتاب الصف الاول » ، من هؤلاء من لا يزال يسير فى طريقه بقدم راسخة ومنهم من يتعثر ، ومنهم من يستهلك طاقاتــه فى احبولة الشكل الطريف والمضمون المتسربل بالضباب .

والآن يستطيع اى متابع لحركتنا المسرحية أن يطرح السؤال : اين مسرحنا اليوم من قضايانا ؟ .. وهل سيبقى المسرح مقصورا على مناقشة هموم تشغل بعض المتفلسفين والمسفسطين .. ولا اقول المثقفين، وتبقى قضايانا المصيرية أمورا مصونة لا تمس ؟ ..

هاقد انقضت شهور عصيبة حافلة بالمرارة ، مثقلة بالأسى ، تعرضت فيها جماهير الشعب لمحنة مصيرية كبرى وهى تهم باجتياز منعطف من أخطر المنعطفات فى تاريخها كله ، لكننا رغم ذلك لم نجد صوتا واحدا يرتفع بالتعبير .. ليطرح أمامنا التضحية ، أو ليقول لنا — بلغة الفن الذى اختاره ليقدم خلاله موقفه من الناس والاشياء — نيم اخطأنا .. وكيف يتوجب علينا أن نعمل وأن نفكر ! ..

استثناء واحد يجب أن نسجله هنا . رغم كل ما قيل عنها وما يمكن أن يقال .. تبقى « المسامير » لسعد الدين وهبة استجابة كاتب مسرحى احس أنه فى قلب الاحداث ، وأنه مطالب بأن يقول كلمته .. فقالها على خشونة فى الصوت والنبرات .

فى الحقيقة .. يكاد يصبح للصمت معنى التواطؤ .. واذا عرفت أن معظم كتاب « الصف الاول » هؤلاء كان يتعاقد على تقديم مسرحيته ، بل وتبدأ بروفات العرض احيانا قبل أن تكتمل كتابة النص — اذا عرفت هذا أيقنت مدى سخافة ما يقولونه ويتعللون به من ضرورة انقضاء فترة زمنية كافية « للانفعال » أو « التمثل » أو ما شئت من تبريرات ! ..

أن الجمهور الذى نريده أن يعتاد الذهاب الى المسرح لا يجب أن

يذهب اليه بحثا عن التسلية فى ليلة أفتقد فيها ما يسليه ، أو لمجـرد « الاستعراض الاجتماعى » ، لكننا — فى نفس الوقت — لا نستطيع أن نطلب منه الذهاب الى حيث يتلهى عدد من المؤلفين والكتـاب بعرض أفانينهم فى وقت لم يعد فيه متسع لهذه الأفانين .. فويل للشجى من الخلى .. كما كان القدامى يقولون ! .

هذه الدائرة التى تنقد شرارتها كل ليلة على خشبة المسرح يجب أن تكون أكثر أيجابية وقدرة على الاسهام فى طرح مشكلات الحياة والمصير، ولن يتحقق هذا الا حين يصبح كتاب المسرح أقرب ما يمكنهم أن يكونوا من نبض الشعب وخفق وجدانه .

فى عصر كعصرنا ، وبلاد كبلادنا لا يمكن أن يكون المسرح ترفا فكريا .. وليس له أن يكون كذلك .

***

ورءوف مسعد (المولود فى ١٩٣٧) واحد من كتاب المسرح الذين ما زالوا على أول الطريق ، لم تسلط عليه أضواء ولا أخذ بيده مخـرج أو صاحب كلمة . هو فقط يقرأ ويكتب ، ويعشق مصر وفن المسرح ، ويحاول أن يعبر عن هموم الانسان فى هذا العصر ، وهذا المكان مـن العالم .

ولست أزعم أن الاعمال التى قرأتها لرءوف مسعد — وكلهـا لم تنشر — قد بلغت من اجادة الصنعة المسرحية غايتها أو مداها .. لكننى أقول أن وراءها كاتبا مسرحيا ذا صياغة شعرية ورؤية انسانية ، وأنه يعد بالكثير اذا استطاع أن يجعل من المسرح عالمه ، ووسيلته الى التواصل مع الناس ، ولو استطاع أيضا ألا يجعل لليأس سبيلا اليه . فربما كان بوسع الروائى أو القاص أو كاتب المقالة والدراسة أن يكتب ويرجىء نشر ما يكتبه الى حين .. أما بالنسبة لكاتب المسرح فالامر مختلف ، أنه لا يستطيع أن يعرف مكان أعماله من قلوب الناس ووجدانهم الا اذا نبضت كلماته بالحياة على الخشبة ، وانطلقت عبر وسيط انسانى من لحم ودم ، ليلتقى طرفا الدائرة اللذان يكونان معا جوهر فن المسرح .

والآن .. فلنر ماذا قدم رءوف مسعد فى أعماله الاخيرة .

« النفق » (١٩٦٦) : رؤية شعرية ودرامية تنبـع من قلب تلك المعجزة التى شادها جهد الانسان المصرى فى أسوان . واذا كنا لسـنا بحاجة الى تكرار القول بأن السد العالى قد أصبح رمزا يجسم الاصرار على مواجهة تحديات العصر والانتصار عليها فانه فى مسرحية رءوف مسعد

يكتسب دلالات اخرى ، هو — عبر الانتقالات الدائمة من الماضى للحاضر — يكثف كل المعارك التى خاضها الشعب ضد من قهروه واستغلوه ، وكل الاحلام التى نبضت فى وجدان افراده بالحياة الحرة العادلة . وصراع الانسان مع الجبل يكثف بدوره كل الصراعات .. منذ كان الجبل حصن الذى يرفع راسه بكلمة الرفض فى وجوه السادة ، ومهرب الفارين من الكرباج والسخرة ، وملاذ الخارجين على مجتمع الاستغلال والقهر .. الواقفين فى مواجهته .. « يا قاتل .. يا مقتول .. » .

وكثيرا ما انطلق الرصاص .. من بنادق العسكر والهجانة ، وسقط الصرعى ، فقتل الشاب « ابن الليل والسكك .. » الذى قال لا ، وحمل بندقيته على كتفه ليحمى الحقوق والاعراض .. « ابن النيل .. وابن الجبل ، وابن الآهة اللى ما طلعت ، ابن الظلم والقهـــر .. ابن اللى اغتصبوها واخو اللى خدوه وقتلوه .. » ، وقتل أيضا الصياد متولى .. الذى يحمل شباكه على كتفه ويرحل ، حرا طليقا ليطلب رزقه بعيدا عن العساكر والملتزم لكنه لا ينجو من رصاصهم ، ويكافئه وجدان الشعب اعظم مكافأة ، فيحوله الى ولى ذى معجزات وكرامات .. يستنجد بـــه المظلومون وقت شدتهم ، وله فى كل قرية ضريح ومقام .

وينطلق الرصاص ايضا فيصيب **الشاعر** .. لكنه لا يقتله . وفى كل مرة تنطلق الرصاصة الى قلب الشاعر يعود بعدها الى الحياة .. وقد أضيفت الى حكاياته حكاية جديدة .. يرويها ويردفها دائما بالحكمة والنبؤة: **« انا الشاعر اللى فحت ، طلعت م القبر وقمت .. ماشى مع المـــوج والليل ، ماشى مع الآهة والموال .. مشيت مع الدمعة الوحيدة المستخبية اللى تروح من القلب للعين . ومن العين للتراب . انا اخو الدموع واخو الليالى .. انا ابن الكرباج والرصاص الانجليزى ، انا ابن الجوع .. والضهر المحنى العرقان تحت الشمس ، انا ابن الأرض الخضراء .. والأرض السودة .. انا ابن التراب والفرحة .. » .**

يحكى الشاعر الحكاية ويردفها دائما بالحكمـــة والنبـــؤة ، ففيه تجسمت مهام الكورس والراوى والمعلق على الحدث ، والرباط الفنى الذى يوحد بين المشاهد الكثيرة الممتدة من الماضى للحاضر ، ومن الوهم للواقع ..

وبالاضافة الى هذه الدلالات العامة ، يكتسب « **النفق** » فى مسرحية

رءوف مسعد دلالة اخرى . **فى قلب كل انسان نفق طويل معتم ، يغمره الخوف والعجز ، والشعور بالحصار ورهبة الموت ، وليس من سبيل الى الخلاص من هذا النفق الا بان تضرب فى قلبـه ، فالمواجهـة الحاسـمة والشجاعة هى وحدها التى تقهر انفاق الخوف والعجز والتردد .**

و « **ايفانوف** » مهندس روسى يعمل فى بناء السد ، وله حكايتـه الصغيرة ، ايفانوف جنديا فى الحرب العالمية الثانيـة واسره الالمان ، وفى معسكر الاعتقال حفر الأسرى نفقا يمتد من قلب المعسكر الى الغابة .. **« نفق ضيق وواطى وطويل ومظلم .. خرجوا عشرة وكان ورايا عشرين، ولما جيت اخرج انا كان الحارس شاف اللى قبلى وضرب عليه الرصاص ، المعسكر كله صحى ، الأنوار الكاشفة .. الصفارات ، ونباح الكلاب وانا مش قادر اطلع ومش قادر ارجع ، اللى ورايا ما عرفش ايه اللى حصل فوق وانا مش قادر افهمه وهو مش عاوز يفهم .. ازاى يفهـم وهو بينه وبين الحرية كام خطوة ؟ ..**

— وبعدين ؟ ..

— ساعة كاملة لحد ما عرفت اطلع ، شعرى شاب فيها ..

— لكن ايه اللى خلاك تتخصص فى الانفاق وانت ما بتحبهاش ؟ ..

— كان عندى جدة بتحبنى كثير ، الحرب خلصت وانا رجعت البيت . هى شافت شعرى ابيض سألتنى من ايه ده .. حكيت لها حكاية النفق ، بعدين هى قالت لى « انت لازم تشتغل مهندس وتحفر انفاق .. عشان شعرك يرجع اسود .. » .

وللمهندس المصرى « **شوكت** » حكاية أخرى . ان جبلا آخر قـد قتل اباه . قال أبوه لا فى وجه الملك ، وقضى سنوات عمره الاخيرة يكسر حجارة الجبل ، وينتظر .. ويسعد حين يعرف بأن المظاهرات تعم البلاد سخطا على الملك .. لكنه يقتل قبل أن تقوم الثورة ، ويظل السؤال فى عقل شوكت وقلبه : هل قتل أبوه أو انتحر ؟ . ويقف هذا السؤال بينه وبين أمه ، وبينه وبين حبيبته ، وبينه وبين كل معنى للحياة .

وفى الجبل .. هناك فى أسوان ، وحين تنهار الأحجار عليه مرة ومرة ينفجر فى عقل شوكت وقلبه معنى جديد للحياة ، وبعد أن ينهار النفق على العاملين فيه أكثر من مرة ، وتتخضب أحجاره ببعض دمائهم ،

يقتحم العمال قلب الجبل ، وتنهمر الاضواء والفرحة ، ويهدل الشـاعر بأغنية حلوة : « **يا مصر يا حلوة ، يا جزيرة ما بين الكنال والسد ، ولادك حفروا كنالك من متر لمتر .. بالآهة والموال .. حفروا كنالك ، وأولادك هنا ، من متر لمتر يحفروا سدك ، يحفروه برضك بالتعب والعذاب والموال .. لكين يا مصر انا باحبك ، علشان وانتى بتحفرى السد حفرتيه بالحب والرضا ، مش بالكرباج .. ضفايرك بتفسليها فى الكنـال ، ورجليكى بتفسليها فى أسوان ، وقلبك عندى .. يا مصر ، يا محروسة ..** » .

***

وكان طبيعيا بالنسبة لرءوف مسعد — الذى ينحـدر من عائلـة بروتستانية متدينة يعمل معظم رجالها فى الكهنوت ، والذى ولد وقضى سنوات طفولته وصباه فى السودان — أن تشغله ماساة «مسيح أفريقيا» **باتريس لوممبا** فيتخذ منها مادة لعمله المسرحى الطويل « **القناع والخنجر** » (١٩٦٥) .

ومأساة لوممبا — عند رءوف — تبدأ لانه حاول ان يلعب دور « رجل الوفاق » فى الكونغو ، وكانت النتيجة أنه خسر الجانبين : اليمين واليسار على السواء — وفى مشهد من امتع مشاهد المسرحية يدور الحوار بـين باتريس الذى يقف وسط ميدان فى ليوبولدفيل وجماعتى كورس تمثلان اليمين واليسار .

ويدلى اليسار باتهاماته : « لم يرد لوممبا أن يستمع لنا ، قلنا له يا أبونا باتريس قدنا .. نحن شباب افريقيا الملتهب ، عاملها وفلاحها وتلميذها .. نحن دفعنا الثمن مثلك ، ولا نريد أن نقبض كهؤلاء .. قلنـا له : خذنا يا لوممبا حارب بنا .. قدنا .. أقتحم معنا ليلك ومخاوفك وأحزانك وخيبة املك .. ستجدنا مخلصين لك . قلنا : أننا أيضا مثلك يا لوممبا .. لم نعرف الفرح ونحن صغار .. وليس لدينا رصيد من ذكريات المراهقة الحلوة .. ولا نملك بيوتا جميلة على الشاطىء .. ولا نفهم كثيرا فى السياسة ، باختصار .. ليس لدينا ما نفقده .. كلنا شجعان وجسورين ولا نخاف الموت لأننا — قلنا له — نعرف طعم الحياة التى نحياها .. لكنه بدلا من أن يأخذنا .. أخذ كازافوبو ! » .

هذا اتهام اليسار : ان لوممبا قد هادن . قد تخلى عن ثوريته حين قبل أن يتحالف مع أعدائه ، وأن يستعين بالأمم المتحدة ، وادار ظهـره للشارع الثائر .

واليمين أيضا يوجه اتهامه للوممبا : « هناك كثير من الوعود وكثير

من الجعجعة .. لكننا لا نحب رائحة الدم .. لا نحب رائحة الشوارع المليئة بالجثث والذباب .. اننا نحب رائحة عطور باريس ، ورائحة الجنس .. رائحة الشهوة ، وعرق الرجال فى المناجم .. كان لومبا قد وعدنا بأن نحل محل الرجل الأبيض وأن نصبح قادة .. وأن نترقى من تحت السلاح حتى أعلى الدرجات .. لكنه يقول دائما .. ليس الآن ! .. اننا نحب أن نجعل الأمور واضحة .. لقد سئمنا لومبا .. ونريد كونجو منفصلا فنصبح بذلك فى مراكز أحسن ...» .

والنتيجة .. تنفض عن باتريس ، الوحيد الخائف ، حلقتا اليسار واليمين ، ويجد نفسه وحيدا يحدث نفسه فى الميدان الذى كان يضج بالهتاف له .. ويقول لومبا فى مونولوج طويل : « **أنا الآن وحيد فى شوارع ليوبولد .. تخلى عنى الشارع الذى ضربت من أجله .. وأطفأت الميادين انوارها فى وجهى .. اقفلت البيوت اعينها عن حاجتى .. واغلقت أبوابها بالرتاج . (صمت) .. أنا رئيس وزراء مسجون .. رهينة .. يشتم فى الشوارع (صمت) أيها القلب المرتجف الخائف افتح ذراعيك ، أفتح أبوابك .. دعنى أنظر .. انظر فى اعماقك . (بألم ومـرارة) أنت لا تصلح ! .. سجين شرف . ثائر بلا ثوار .. قائد الوسط المكروه ! ..»**

ثم يدخل القناع ..

والقناع هنا ليس « حيلة مسرحية » بقدر ما هو أمر طبيعى تماما وهو يرقص حـول لومبا فى غابة أفريقية ، ويؤدى — فنيا — وظيفة الشاعر فى « النفق » .. فيعلق على الاحداث ، ويتنبأ بما سيكون ، وعلى أيقاع الطبول الافريقية يدور حوار بين لومبا والقناع :

« القناع (وهو يرقص ويبحث فى الأرض) :
الموت فى طريق ستانلى ينتظر الرجل الملتحى ..
أضاع باتريس آثاره ..
وضاع منه أصدقاؤه ..
اخطأ باتريس مرتين :
مرة حينما تكلم ..
ومرة حينما صمت ..
لومبا (يدور حوله ويكلمه ..) :
ماذا تقول الطبول أيها الأب ؟ ..
القناع : اخطأ باتريس مرتين ..
مرة حينما بسط يده اليمنى

ومرة حينما اغلق يده اليسرى
مرة حينما صافح اعداءه
ومرة حينما أدار ظهره لأصدقائه .. » .

وقبل أن يمتد الخنجر — بأيد أفريقية — الى لوممبا نستمع الى « **اغنية الصائد بين الفصول ..** » ، ويشرح لنا الرجل الابيض لعبته الصغيرة فى أفريقيا ، فلوممبا أفريقى طيبه ، وهو يلجأ كثيرا للأمم المتحدة ، وقد تخلى عنه الجميع .. لكن بقاءه حيا سيظل دليلا ضد سياسة الرجل الأبيض ، وكان لابد أن يقتل لوممبا .. « لهذا وافقت أن يموت لوممبا. .لكننى قلت لهم : أرجوكم بلا ضجة ، ليكون موته بسيطا وبلا ضجة .. وليقتله اسود مثله وليكن واحدا من أعدائه القبليين .. وبذلك نتخلص نحن من دمه .. ولا نكن بلهاء كهؤلاء الذين قتلوا المسيح بأيديهم وهم يهتفون ! .. » .

ويقتل لوممبا وهو يناجى افريقيا .. ويرى مستقبلها ، حين تهب الرياح فوق أرض ليوبولد القديمة فتمسح عن وجهها الدم والموت والخراب وترقص افريقيا وتغنى ، للسلام والحب ، للمطر والزرع ، لليل والقبلات .. حينئذ ..

« تفيض كروم الجزائر عسلا وخمرا ..
وتمتلىء أرض مصر لبنا وشهدا ..
ويصبح أبناوءك ضحكة طويلة ..
وفتياتك لا يعدن يغتصبن فى الشوارع الخلفية .. » .

وبعد أن يقتل لوممبا نرى ارملته بولين والقناع والكورس فى مشهد ختامى ، بولين تندب باتريس الذى ذهب دون أن يأكل افطاره ، والقناع والكورس يطلبون من باتريس أن يرجع اليهم بروحه المعذبة ليجعلوها « فى القلب وفى الغابة ، فى النهر وفى البذور والشمس .. وسيبقى باتريس ، مثلما تموت البذور تحت الأرض وهى ليست بميتة .. » .

وعلى أيقاع الطبول يرقص الافريقيون رقصة حرب سريعة وهم يحملون رماحهم التى غمسوها فى الدم ، وتقول بولين بكائيتها لحبيبها الذى خرج من الكوخ الى السجن ، ومن السجن الى الخيانة ، ومن الخيانة الى الموت .. لم يبتسم الا فى أحلامه .

وتنتهى « القناع والخنجر .. » حين تعود روح باتريس الى الجسد الممزق ، ورؤيا جديدة لافريقيا متحررة تضىء ظلام الغابات السود .

« القناع والخنجر .. » عمل مسرحى ناضج ، ينسج خيوط مأساة معاصرة فى اطار أفريقى تلعب فيه الرقصة والقناع دورا كبيرا ، ولو استطاعت أن تجد المخرج الذى يهتم بتقديمها لكانت تجربة جديدة فى مسرحنا .

***

بقيت كلمة لابد منها عن مسرحية قصيرة أخيرة لرعوف اسماها « يا ليل يا عين .. » .

لقد كتبت هذه المسرحية القصيرة فى تلك الأيام قبل منتصف يونيو الماضى ، حين كانت الهزيمة الخاطفة أشبه شىء بالخديعة ، تلقى فى نفوسنا أحساسا بالعجز والقهر ، لكنها تدفعنا دفعا لأن نطيل النظر الى نفوسنا ونعرف ما الذى حدث ، وأين الطريق ، وايزيس مغللة ، استطاع ست اله الشر وأعوانه أن يشدوا وثاقها ، وست لن يرضى بأقل من تدمير روحها .

ويأتى الشاعر ليلقى فى وجوهنا جميعا بالاتهام : « انتو انتو السبب .. ، فمنا من غير فى الوصية ، ومنا من أرسلناه ليأتى بالأخبار فجاء بالكذب ، ومنا الكذاب والجبان اللى أول ما شاف الخطر خاف واستخبى ، وكان وسطينا اللى بيضرب فينا ويفرقنا وكان فينا اللى باع ورقه وقلمه » .

لشد ما تبدو الرؤية متشائمة ! .. لكن الكورس يواصل : « لكن كان فينا القلب الشجاع ، وكان فينا النذير والنبى ، وكان فينا الصوت الصارخ فى البرية .. » .

ليس هذا وقت تبادل الاتهام . أين الطريق ؟ .. يقول لنا الشاعر فى مسرحية رعوف مسعد بالسلاح والوعى ، وشىء ضرورى آخر : لابد أن تفرز أيزيس أبناءها ، وتستبعد هؤلاء الذين يستعين بهم اله الشر على شد وثاقها ، و « أن تكوى الجرح بالنار .. » .

هنا فقط .. يمتلىء جسد ايزيس الفارغ بالنور والحياة ، وتعود مصر عروسا .. تغسل ضفائرها فى الكنال .. وأقدامها فى اسوان ..

* الزير سالم *

مسرحية صعبة .. ومخرج متواضع *

منذ قرأ الفريد فرج « أهل الكهف » لم يعرف عملا فنيا آخر يناقش مشكلة الانسان والزمن . وبهذه الفكرة المسبقة رجع الفريد الى أحداث السيرة الشعبية القديمة « الزير سالم » فصاغ منها نسيج مسرحيته الجديدة ، مواصلا رحلة الاغراب بما يحمل من الافكار لاسقاطها على شاشة التراث : التاريخ الفرعوني فى « سقوط فرعون .. » ، الف ليلة وليلة فى « حلاق بغداد .. » ، ثم عجائب الآثار فى « سليمان الحلبى .. ».

وتقول السيرة القديمة أن كليبا بن ربيعة كان ملكا على قبيلة وائل بفرعيها بكر وتغلب ، لكنه كان طاغية ظالما ، فقتله جساس بن مرة ، ابن عمه وشقيق زوجته ، لظلمه وطغيانه ودارت المعارك بين القبيلتين اربعين عاما حتى أهلكت كل شيء .

وخلال هذه المعارك برزت بطولة عدى بن ربيعة ، أو المهلهل بن ربيعة أو الزير سالم أبو ليلة كما تسميه السيرة الشعبية . كان شقيق كليب وكان ماجنا عربيدا ، لكنه تحول تحولا كاملا بعد أن أصبح صاحب ثأر أخيه ، وتروى السيرة أحداث بطولاته ، وتقف طويلا أمام شخصية جليلة بنت مرة ، شقيقة جساس وزوجة كليب ، وتمزقها بين حب الزوج وحب الشقيق .

صاغ الفريد فرج هذه السيرة صياغة جديدة .

فكليب ليس طاغية يقتله ثائر على طغيانه ، لكن جساسا يقتله لانه

(*) مجلة « المسرح » ، ديسمبر ١٩٦٧ .

يرى نفسه أحق منه بالعرش ، وجليلة تتآمر كى تبعد شقيق زوجها عـن القصر ليخلو العرش لابنها الذى لم يولد بعد ، وسالم محب لاخيه متعلق به ، لكنه ماجن عربيد ، ومن هنا التقط الفريد فرج الخيط الذى يستطيع ان يجعل به من الزير سالم بطل تراجيديا . فكما أنه عربيـد فى الحب لا يرضى الا باللذة الكاملة ، عربيد فى الشعر لا يرضى الا بالكلمة الكاملة ، كذلك يجب أن يكون عربيدا فى الحياة لا ترضيه الا الحقيقة الكاملة .

هذه الحقيقة الكاملة هى فى السيرة الشعبية معجزة : أن تكلمه الأرض ، وهى عند الفريد معجزة أيضا : أن يعود كليب حيا .

رفض سالم اذن كل مصالحة وأراد أن يقف فى وجه قانون صـارم من قوانين الطبيعة وهو أن الزمن لا يرجع ابدا الى الوراء ، وعودة كليب حيا معجزة تعنى الغاء فعل حدث ، وفى سبيل هذه المعجزة ارتكب سالم كل الشرور .. قتل الأطفال ، ومزق روابط القرابة دون رحمة ، وتحول الى سفاح لا يرضى الا بالابادة .

لكن المعجزة لا تتحقق . ويدفع سالم حياته ثمن صراعه اليائس ، وفى لحظة احتضاره يرضى بالمصالحة مع الزمن والقناعة بكسب جزئى يمثل فى « بعض » العدالة بأن يكون ابن كليب على عرش ابيه .

هذا ما أراد الفريد فرج أن يحققه ، قاله فى تقديم النص المطبوع للمسرحية وقاله سالم بنفس الكلمات تقريبا فى مونولوجه الطويل . ولكن .. هل قالته المسرحية بمشاهدها الكثيرة المتتابعة ؟ ..

تبدأ المسرحية بنهاية الاحداث . هجرس بن كليب لا يرضى بأن يجلس على عرش أبيه دون أن يعرف كل الحقيقة ، وباستخدام تكنيك « الرجعة فى الزمن .. » (فلاش ــ باك) تبدأ المشاهد الصغيرة المتتابعة روايـة ما حدث . ويقف بنا الفصل الاول (١٠ مشاهد) عند قتل كليب ، ومعرفة سالم بهذا النبأ . ونعرف خلاله دوافع جساس لقتل كليب ، ونـرى الامير سالم فى عربدته ومجونه ، وجليلة تتآمر ضده لابعاده عن قصر أخيه .

الفصل الثانى أطول فصول المسرحية (١٥ مشهدا) ، يحكى حكاية الحرب المريرة بين القبيلتين طوال عشر سنوات ، ويرصد شيئا فشيئا تحول سالم الى « مجنون يطلب المعجزة .. » ونمو هجرس بن كليب بعيدا عن هذا الصراع الدموى ، ترعاه جليلة ــ رغم بعدها عنه ــ وتعده لان يكون سيد العرب . وتتلاحق الهزائم على بنى بكر وقائدهم جساس ،

ولا يجد هذا مفرا من الخديعة مرة اخرى فيأمر رجاله بالوثوب على سالم وقتله فى خيمته ، ولا يموت سالم ، ولكن تموت صورته القديمة ، لانــه يظل نائما سبع سنوات ، يصحو بعدها وقد فقد الذاكرة ! .. خــلال هذه السنوات السبع يفرض جساس على بنى تغلب الهزيمة والمــذلة ويتحول الى طاغية مجنون ومرتعد ، ثم نراه يستعد ليتوج نفسه ملكا على فرعى القبيلة . ويلتقى هجرس بأخته يمامة على قبر كليب (كما التقى اوريست واليكترا) ويعرف منها حقيقته فى نفس الوقت الذى يصحو فيه سالم من رقدته الطويلة ، ويتأكد جساس من أن لاخته ولدا فيرســل فرسانه فى طلبه .

وتلتقى خيوط الاحداث المتناثرة ، يعثر فرسان جساس على هجرس ويمامة ، ويدخل سالم قصر جساس فى هيئة شاعر مداح ، ويقتل كل منهما الآخر ، وتحقق النجوم نبؤتها فيقتل جساس بسيف كليب ، ويخلو العرش لهجرس بن كليب وجليلة .. وأحق الجميع به .

المشهد الأخير من الفصل الثالث (٨ مشاهد) يردنا مرة أخرى الى أول مشاهد المسرحية : يرتقى هجرس العرش ليحقق الائتلاف بين الاخوة المتحاربين ، وليؤكد فكرة « المصالحة » ومن خلف ظهره تلتقى أيدى الكترا وكليمنسترا .. أو جليلة ويمامة .

المسرحية اذن — من حيث بناؤها — دائرة زمنية محكمة ، يلتقى طرفاها عند نقطة واحدة ، والاحداث فيها لا تسير الى الأمام ، بل ترجع الى الوراء لتروى شيئا لابد من روايته ، أو تلقى الضــوء على جانب ما زال بحاجة الى بعض الضوء . وجاءت رغبة الفريد فى أن يسرد كل هذه الاحداث ويعيد صياغة الشخصيات الرئيسية فى المسرحية لتفرض عليه أن يختار طريقة المشاهد الصغيرة المتتابعة على نحو ما استخدمها فى « سليمان الحلبى » لكنها هنا أكثر تحررا من حيث تتابعهــا الزمنى والمكانى على السواء .

ويسرت له هذه الحرية أن يرسم شخصياته على نحو واضــح : فجليلة منذ البداية حريصة على العرش ، لا تفكر الا فيه ، وتتآمــر فى سبيله مرتين : لقتل تبع حسان مرة ، ولابعاد الامير سالم عن أخيه مرة اخرى ، وجساس حاقد على كليب يرى نفسه احق منه بالعرش ، ولا يجد امامه وسيلة الا الغدر ، فيغدر مرتين : مرة بكليب واخرى بالامير سالم ، ويصبح فى النهاية صورة بشعة لطاغية خائف ومرتعد . وذلك الجانب الممزق فى جليلة بين حبها لزوجها وحبها لشقيقها — الذى أهتمت السيرة

الشعبية بابرازه — فقد اختار الفريد أن يفصله فى شخصية مستقلة هو اسماء اخت كليب وسالم وزوجة همام شقيق جساس وجليلة .

لكن المشكلة حقا هى شخصية سالم . اننا نراه بوجـوه متعددة لا تربطها حقيقة واحدة . هو فى عربدته يبدو كمن وصل الى فهم لحقيقة العالم المتخفية وراء المتناقضات وهو يعذب مضحكه ويعذب نفســه : « أعلم أن الكون يعبث بك . ومعناها انه يتحداك . . . » . والكون صامت فى وجه الانسان حين يلقى عليه بأسئلته . . ولا سبيل سوى تحطيمه . . « فلنحطم العالم ، ولنمزقة شذر مذر حتى يجيب عن سؤالنا . . » ، وهو فى هذا المشهد أقرب ما يكون لكاليجولا ، ومفهوم العبث عند كامى .

وهو فى حواره مع كليب « رجل صعلكة وتحلل . . عنده شرفه الخاص : ان يفعل ما يشاء ، وفى للدم كوفاء الوحش . . » أنه محب لاخيه واقف على نقيضه ، وهو — دون أخيه — وحيد كجناح بلا رفيق . ان هذا يؤكد شيئا هاما : ان سالم فى مطالبته بأن يعود كليب حيا لم يتلقف هــذا المطلب الغريب عن يمامة — ابنة كليب المدلهة فى حبه — بقدر ما هــو نابع من نفسه ، ومن تمثله وصية كليب له بأن يرفض كل مصالحة ، وأن يغسل بقعة الدم تحت عرشه « بماء رائق . . » ؛

ان العلاقة بينه وبين كليب علاقة معقدة ، كعلاقته بجزء من نفسه يتناقض مع بقية مكوناتها لكنه جزء لا ينفصل عنها . يؤكد هذا ظهور شبح كليب له ، كتجسيد خارجى لمشاعره نحوه ، ونلتقى بهذا التوحد مرة أخرى فى حواره مع جليلة . انه يضرب بسيف كليب . ومن خلاله هو — من خلاله فقط — تتجسد ارادة الملك المقتول .

هذا الفهم يباعد بين سالم وفكرة الصراع مع الزمن التى تبدو فكرة ليست نابعة من قلب العمل نفسه . رغم المونولوج الطويل الذى يلقيــه سالم ويبرر فيه المعجزة التى يطلبها من الطبيعة ، ورغم أن هناك بعض المشاهد يمكن تفسيرها على أنها تعبير عن جوانب لموقف الانسان مـــن الزمن : هجرس يرى نفسه فى صورة طفولته ، وسالم ينام سبع سنوات متواصلة ، وبناء المسرحية كلها دائرة زمنية كاملة ، رغم هذا فان فكـــرة صراع سالم ضد الزمن تبدو قشرة (عقلية تماما) تتخفى وراءها رغبتــه فى الثأر لأخيه وأنفاذ وصيته بالا يصالح ، مستجيبا لمشاعره نحو الملك الذى سقط رأسه غيلة وغدرا .

ولهذا لا يبدو منطقيا أن يقبل سالم المصالحة لحظة احتضاره ، وأن

يرضي ببعض العدالة ثمنا للعدالة ، (وهذا نفس السؤال الذى طرحه سليمان الحلبى ورفض أن يأخذ به ..) ، انه هنا يبتعد كثيرا عن مفهوم البطل التراجيدى الذى كأنه اخناتون فى بحثه عن « الحق المطلق » والحلبى فى بحثه عن « العدل المطلق .. » ، ويبدو رجلا منكودا سيىء الحظ أيقن فى لحظاته الاخيرة ان عناده فى طلب ثأر أخيه كان طريقا خاطئا كلفه حياته ! ..

وعلى العكس ، تقف جليلة واثقة تماما بصواب ما تعتقد أنه حق « الموت خطأ ، والحياة صواب .. » فلم تتخل لحظة واحدة عن اخلاصها فى أن تعد ابنها للعرش نظيف اليدين ، وهذا انتصارها على مشيئة النجوم ، فقد شاءت لها « أن تقتل ملكا وتتزوج ملكا وتلد ملكا » ، لكن أرادة جليلة حققت الانتصار . فتقدم ابنها الى العرش دون أن يسقط دم عم أو خال .

أما بقية الشخصيات فقد رسمت بعناية ونمنمة خلال المشاهد المتتابعة . ولعل أكثر هذه الشخصيات احكاما شخصية جساس ، فكل مشهد يضيف اليها جديدا ، وهى تتطور من خلال هذه المشاهد تطورا واضحا وطبيعيا حتى تصل قمتها فى المشهد « الاحتفالى » الذى يعده جساس تمهيدا لتتوجه .

وطبيعى أن يكون تعدد المشاهد وتباعدها فى الزمان والمكان هو المشكلة الأولى أمام الاخراج . وعلى المخرج أن يجد الوسيلة الملائمة لتحقيق هذا الانتقال السريع بين المشاهد . واذا كان الاستاذ عبد الرحيم الزرقانى قد استخدم المسرح الدوار فى اخراج « سليمان الحلبى .. » فان الاستاذ حمدى غيث قد اختار أسلوبا آخر . وتميز اسلوبه هذا بالتلخيص الى أبعد الحدود .

قسم المسرح الى مستويات ثلاثة ، واستخدم عمق المسرح مستوى رابعا ، واعد مصطبة الى يمين المسرح تكون مستوى خامسا للحركة . وكان طابعه التلخيص والاستفادة ما أمكن من الديكور البسيط الذى يصل حدا كبيرا من الاختزال . فأعمدة القصر يمكن أن تكون أشجار الحديقة ، وعرش كليب يمكن أيضا أن يكون ضريحه ، وعلى نفس المصطبة الى اليمين تتآمر جليلة لقتل تبع حسان ، وتتآمر ايضا كى تبعد سالما عن قصر أخيه .

وتتولى ستائر الاشرطة الى تتدلى من سقف المسرح ، وتغيير الاضاءة ، أحداث الفواصل فى الزمان والمكان ، ولا تقف مهمة الستائر

عند مجرد الفواصل ، بل يمكن أن تستخدم — وظيفيا — لابراز معان اخرى ، مثال ذلك المشهد الذى يأمر فيه جساس بسجن جليلة ، فبعد أن يصدر جساس امره تنسدل الستائر كلها مرة واحدة لتحيط جليلة بما يشبه قضبان السجن .

كذلك لعبت الستائر والاضاءة دورا هاما فى اضفاء جو الحلم على مشاهد كثيرة . وفى المشهد الذى يرى هجرس فيه صورة طفولتـــه ، تغيرت الوان الاضاءة ، وامتزجت ، ووقف الطفل يحرك قدمبه وهو واقف مكانه ، واحاطت الستائر المشهد كله بجو من الشفافية والايحاء بأن هذا الذى يحدث ليس حقيقيا . وتركزت الاضاءة فى مشهد احتضار كليب على يده المتجهة بالاشارة الى سالم .. كأنها تنقل اليه رسالته الأخيرة .

لقد وقف حمدى غيث — بتواضع — وراء النص ، مقتنعا بأن يعبر عن النص المسرحى من خلاله ، وبأن يستخدم امكانيات المسرح الآليـــة كلها لخدمة النص وتفســير مشـــاهده ، ولم يختصر من مشـــاهده الا مشهدين ، أو بالتحديد مشهدا كاملا وجزءا من آخر .. المشهد الاول عن حوار يدور بين هجرس وثلاثة جنود من الذين خاضوا غمار الحرب فى مطلع الفصل الثالث ، ويعرض فيه هؤلاء الجنود الثلاثة بشاعة الحرب وقسوتها ، والمشهد الثانى حوار يدور بين ثلاثة من جند الامير سالم قبل ان يظهر له شبح أخيه فى الفصل الثانى ، واذا كان حذف هذا المشهد الاخير يبرره تفسير المخرج لخروج الشبح تجسيدا لمشاعر سالم بعــد القتال مباشرة ، فلا مبرر له فى حذف المشهد الذى يوضح قسوة الحرب وبشاعة احداثها .

واذا كان حمدى غيث ، ومصمم الديكور والمناظر ناجى شاكر — قد استعانا بالاضاءة وستائر الاشرطة فقط من أجل تغيير الزمان والمكان فان هذا جعل العرض كله يعتمد على الاحكام فى استخدام هذه الامكانيات . وهكذا كانت درجة الاحكام تختلف من ليلة عرض لاخرى ، فتبدو فى بعض الليالى على درجة كبيرة من الاتقان .. وفى ليال اخرى تشاء مستويات مظلمة من المسرح فنرى حركة المشهد التالى ، أو ترتفع ســتارة قبــل موعدها .. الخ .

وهناك ملاحظة خاصة بالملابس . فلم يكن تصميمها ذا طابع عربى ، بل كانت خليطا ، وأعادت الى الاذهان ملابس البطلين فى الفتى مهــران (عبد الله غيث وسميحة أيوب) ، كانت ملابس الزير سالم مطابقة تماما

لملابس مهران وتغيرت ملابس جليلة تغيرا بسيطا تمثل فى قطع من الفراء زينت ملابسها ، ولا أعتقد أن هذه عادة عربية فى تزيين الملابس ! .

شىء آخر أعاد الى الاذهان « الفتى مهران .. » هو تلك الجمل الموسيقية القليلة التى أخذت عن موسيقى المسرحية القديمة ، واستخدمت فى هذا العرض .

وكما كان تعدد مناظر المسرحية هو المشكلة الاولى أمام الاخراج ، فهو ايضا المشكلة الاولى التى يواجهها الممثلون . ان الشخصيات الرئيسية — اذا استثنينا شخصية جساس — لا تنمو ، أو تتطور خلال المشاهد المتوالية ، بل تتقدم الينا مكتملة ثم نبدأ فى التعرف على جوانب شخصياتها هذا من ناحية ، ومن الناحية الاخرى فان الابتعاد الزمنى والمكانى الذى يفصل بين المشاهد فرض على الممثلين اداء أدوارهم كأنهم يؤدون لقطات متفرقة فى شريط سينمائى ، وبالتالى تركزت أجاداتهم فى المونولوجات الطويلة التى خص بها المؤلف معظم الابطال (عبد الله غيث فى الزير سالم ، سميحة أيوب فى جليلة ، محمود الحدينى فى هجرس ، توفيق الدقن فى جساس ، ثم عبد السلام محمد فى عجيب المضحك) .

وبالاضافة الى الاداء المحكم لابطال المسرح القومى الذين لعبوا الادوار الاولى فقد قدم هذا العرض ثلاثة ممثلين من الجدد : محمود الحدينى عرفناه من قبل فى ادوار البطولة لعدد من العروض الناجحة كان آخرها وأقربها الى الاذهان دوره فى « سليمان الحلبى .. » ثم فى « حلاوة زمان .. » ، ونجوى السيد التى قامت بدور يمامة ابنة كليب المخلصة فى حبه ، والتى تظل طوال المسرحية تؤجج عواصف الانتقام فى نفس الأمير سالم ثم فى نفس هجرس ، وقد أدت دورها كأفضل ما يمكنها ، لكنها لا زالت بحاجة الى اجادة النطق بمخارج الحروف العربية ، ثم فوزية عزت فى دور أسماء الممزقة بين حبها لزوجها وحبها لشقيقها ، وقد بلغت درجة كبيرة من الاجادة فى المونولوج الذى ترثى به سالم .

أن الجهد الذى بذله حمدى غيث ، وناجى شاكر ، ومجموعة الممثلين المجيدين فى المسرح القومى قد استطاع أن يقدم لنا عرضا ممتعا ، لكنه يخاطب العقل ، ولا يتجه الى الانسان : عقلا وعاطفة ووجدانا .

* ميديـا *

تجربة جديدة .. وأسطورة قديمة *

انها العمل الاول الذى يقدم للكاتب الفرنسى المعاصر جان أنـوى (١٩١٠ ـــ) على مسرحنا ، وهى العمل الاول الذى يعود به المخرج نبيل الألفى الى الاخراج بعد انقطاع عنه دام خمس سنوات ، ثم هى ـــ قبل كل هذا ـــ تقدم عددا من خريجى المعهد العالى للفنون المسرحية فى أدوار البطولة للمرة الاولى .

وقبل أن نتعرف على جوانب هذه التجربة يحسن بنا أن نتعرف على « ميديا » .. الاسطورة والبطلة فى صياغاتها المسرحية المختلفة .

ميديا ، أو ميديا وجاسون ، أو حكاية فرو الكبش الذهبى .. كلها أسماء تطلق على بناء أسطورى كامل فى الميثولوجيا الاغريقية ، فميديـا هى ابنة ياتيس ملك كولشيد ، أحبت جاسون ابن الملك ياسون الذى كان ملكا على تيساليا قبل أن يقهره أخوه الظالم بلياس ويغتصب عرشـه . وحين كبر جاسون وتعلم الحرب والفروسية راح يطلب ثأر أبيه وعرشه ، فأغراه عمه القاسى بلياس بأن يحاول أولا الحصول على كنز ثمين يحتفظ به الملك ياتيس ملك كولشيد ، ويتمثل فى فرو كبش ذهبى لا يقدر بثمن .

وخرج جاسون فى رحلة من اشهر الرحلات فى الاساطير الاغريقية الى كولشيد ، يصحبه أشجع الرجال .. من بينهم هرقل وأورفيوس وتيزيوس وغيرهم من الابطال ، وبعد صعوبات ومخاطر تصل سفينتهم آرجو الى كولشيد ، ويرضى الملك بأن يحاول جاسون الحصـول على الكنز الثمين اذا استطاع أن يقهر الصعوبات التى تعترض طريقه ..

(*) مجلة « المسرح والسينما » ، يناير ١٩٦٨ .

فعليه أولا أن يقهر حيوانين كبيرين ينفثان اللهب ، وأن يستخدمهما فى زراعة قطعة أرض جرداء ، ثم يزرع هذه الأرض بأنياب التنين ليخرج من جوفها عدد كبير من الفرسان المدرعين ينازلونه ، واذا استطاع التغلب على هؤلاء أيضا فقد بقيت عقبة أخيرة .. هى أن يقتل التنين الضخم الذى يحرس فروة الكبش الثمينة .

هنا تبدأ ميديا فى الظهور . هى ابنة ياتيس ملك كولشـيد ، وهى ساحرة لها معرفة بأصول السحر وطقوسه ، ثم هى قد أحبت جاسون حين رأته .. فارسا اغريقيا جميلا لوحته الاخطار والصعاب . وتضع ميديا كل فنون سحرها فى خدمة جاسون الذى يستطيع بواسطة هذا السحر أن يحصل على مطلبه الثمين ، وأن يعود به — وبميديا — الى سفينته آرجو .

ليس هذا فقط ما فعلته ميديا من اجل حبها لجاسون . لقد صحبت معها شقيقها الوحيد ابستروس وحين عرف أبوها الملك بذلك خـرج بأسطوله فى طلب السفينة آرجو ، وحين رأت ميديا اسطول ابيها يقترب من السفينة عمدت الى شقيقها الصغير فذبحته ، ثم راحت تلقى بأشلائه، شلوا بعد الآخر ،لتلهى المطاردين وتثنيهم عن اللحاق بالسفينة .

وظلت ميديا تضع سحرها فى خدمة جاسون الذى تحبه . أعادت أباه ياسون العجوز الى شرخ الشباب ، وقتلت عمـه بلياس مغتصب العرش .

لكن جاسون لم يحب أبدا ، ميديا ، هفا قلبه الى الاميرة كريوز ، بنت الملك كريون ملك كورنته فخطبها لنفسه ، وانتقمت ميديا لنفسـها أعظم انتقام : أرسلت ثوبا مسموما هدية للعروس فقضى عليها ، ثم ذبحت ميديا طفليها امعانا فى الانتقام من جاسون ، ورغبة فى أن تجنبهم عـذاب أهل كورنته ، وأخيرا انطلقت بعربتها السحرية الى أثينا حيث بـدأت مرحلة جديدة من قصتها بزواجها من ايجيس ملكها ، ثم فرارها منه بعد ذلك وهى تحمل ابنها منه : ميدوس .

هذه هى ميديا فى نسيجها الاسطورى القديم ، رمزا للعاطفة المتأججة التى تنطلق فلا تبالى بشىء ، ونموذجا للساحرة « الشريرة » التى تضع فنون سحرها فى خدمة عواطفها المتأججة ، ثم مثالا للانتقام أروع ما يكون الانتقام .

وتختلف تفاصيل الاسطورة لكنها تجمع على شيئين : أن ميديا قد

احبت جاسون ، وأنها وضعت سحرها فى خدمته ، وأنها قتلت أطفالها انتقاما منه . وفى عصر الشاعر الاغريقى العظيم يوربيديس (٤٨٤ — ٤٠٦ ق.م) كان الاثينيون يقومون بطقس احتفالى لأطفال ميديا الذين قتلتهم باندفاعها الغاشم الى الانتقام .

ومن النسيج الاسطورى حول ميديا ، صاغ يوربيديس ثلاثا من تراجيدياته : ميديا ، وبنات بيلاس ، وايجيس . وسنقف عند الاولى منها فهى التى تهمنا هنا .

فى ميديا يوربيديس نجد التيمة الاساسية هى : كيف يمكن أن تقهر العاطفة المتأججة صوت العقل وتحجبه ، فتدفع بصاحبها الى طريق القسوة اللاانسانية ، ثم تتوالى عليه الكوارث . وارسطو فى نقده لميديا يشير الى أن الضعف الرئيسى فيها راجع الى انها تحل بطريقة « ميكانيكية .. » لو صح هذا التعبير ، وهو يعنى هذه العربة السحرية التى انطلقت بها ميديا هاربة الى أثينا بعد أن قتلت طفليها .

لكن المشكلة — فى تراجيديا يوربيديس — ليست هى البحث عن حل للموقف الذى يواجهه جاسون وميديا ، أن قلب التراجيديا هو عاطفة الانتقام وهو موضوع مألوف فى التراجيديا الاغريقية ، والانتقام يجب أن يكون كاملا ونهائيا ، ومهما بلغت فداحة الثمن فيجب على ميديا أن تدفعه دون تردد . الصراع الحقيقى اذن داخل نفسها .. وحين تتخذ ميديا قرارها بقتل أطفالها ، وتدمير سعادتها فقد وصل الصراع الرئيسى فى المسرحية الى نقطة الحل ، وبقيت بعده عقدتان ثانويتان : أن تجد ميديا وسيلة لقتل كريون وابنته ، ثم أن تجد وسيلة للهرب .

وليس الهرب فى حد ذاته مشكلة عند ميديا فهى قد الفت أن تهرب بعد ارتكاب جرائمها ، والعربة السحرية التى ينهى بها يوربيديس مسرحيته أمر يتفق مع شهرة ميديا كساحرة من ناحية ، وضرورى للمواجهة الاخيرة بينها وبين جاسون من الناحية الاخرى ، فلن تكون نهاية التراجيديا مقنعة اذا بادرت ميديا الى الهرب بعد مقتل طفليها مباشرة ، اذ لابد أن يشعر جاسون بالعجز والقهر ازاء ما فعلته .

وجاسون — فى تراجيديا يوربيديس — ضعفه الرئيسى أنه لا يحب ميديا لكنه يحب الذهب والسلطة وهو يكشف من البداية عن رذيلته الاولى ، ويصبح الحب هنا — ومن أجله فعلت ميديا كل ما فعلت — ليس

اكثر من عقبات تقف فى وجهه ، وهو يفصح تماما عن خبيئة نفسه حين يقول لميديا :

افهمى ما اقول جيدا . لم يكن اشتهاء لأية امراة .
ان اقدمت على الزواج من ابنة الملك .. تلك التى فى عصمتى .
ولكن كما قلت لك الآن وآنفا : رغبة فى أن أؤمن مستقبلك .
ولكى انجب بنين وبنات اخوة لولدى يحملون دما ملكيا ..
ويشيدون حصن الأمان لنا .. (١) .

وجاسون أيضا لا يحب اطفاله ، وحين يتغير شعورنا نحوه من الاحتقار الى الرثاء فى نهاية تراجيديا يوربيديس فاننا لا ننسى غدره وعدم اخلاصه السابقين . وتبقى ميديا اعظم الشخصيات واكثرها تماسكا فى تراجيديته . ولعل المشكلة الاساسية التى تثيرها ميديا فى تراجيدية يوربيديس هى انسانيتها . كيف يمكن أن تكون « انسانا » .. هذه الساحرة القديمة التى تعد العدة للقتل بهدوء وروية ؟ .. أن حزن ميديا العميق لخيانة جاسون ، وكرهها لأطفالها ، وهذا الاحكام فى خططها الانتقامية ترويه لنا المرضعة فى « البرولوج » الاول :

منذ أن ادركت (ميديا) ظلم زوجها نكست عينيها ..
ولم ترفع وجهها عن الأرض ..
كالصخر ، أو كموج البحر
وهى تستمع الى صواحبها يسدين اليها النصح
.. ..
لقد أدركت المسكينة أخيرا من غمار مصائبها اى سعادة فى الا يبرح الانسان أرض الآباء
فها هى تمقت ولديها ولا تبتهج لرؤيتهما
واخشى ما أخشاه أن تدبر لهما أمرا جللا ..
.. ..
أنها مخيفة ولن يسلم منها فى يسر
من يوقعه مصيره فى عداء معها ..
.. ..

هذا الاحكام نراه مرة اخرى فى لقائها بكريون الملك حين تطلب منه

---

(١) النصوص فى تراجيديا يوربيديس عن ترجمة لكمال ممدوح حمدى.

السماح لها بقضاء ليلة واحدة فى أرضه قبل أن ترحل فى الصباح ، لكنها فى لقائها الاول بجاسون نرى جانبا آخر منها : أنها هنا تطلب حقها فى الاخلاص والاحترام . وكراهية ميديا لطفليها ليست الا جانبا من حزنها العميق ، وهى حين قتلتهما فلتعلقها بالانتقام أولا ، ولتسبق أهل كورنته انيهم ثانيا ، ولتجعل جاسون وحيدا حزينا بلا أبناء ثالثا .

أن الغضب المجنون الاهوج هو ما يمكن أن يبرر — انسانيا — رغبة ميديا فى الانتقام ، لكن حتى اللحظة الاخيرة التى تقرر فيها أن تذبحهما فهى تتخذ قرارها فى اختلاط بين رغبتها المحمومة فى أن توقع أشد العقاب بجاسون ، وخوفها الوحشى من أن يقع الطفلان بين أيدى أعدائها .. وهى تقول للطفلين :

ما أملس بشرتكما .. ما أعطر انفاسكما ..
أذهبا .. أذهبا .. فما عدت أطيق النظر اليكما بعد هذا ..
لقد خارت قواى أمام تلك الالآم
أننى أدرك أى جرم بشع سوف أرتكب
لكنه الغضب .. ويل وثبور للبشر
هو الذى يحكم كل قراراتى ..

ميديا يوربيديس — فى جوهرها — مواجهة بين ميديا والعالم ، صراع بينها وبين العالم ، سواء تمثل العالم لحظة فى كريون الملك ، ولحظة فى ايجيس ، ودائما فى جاسون . وانعكست هذه الثنائية الواضحة على بناء المسرحية ، فليس على المسرح دائما سوى حوار بين شخصين (قد يكون أحدهما الكورس) ووجود ثالث يضعف هذا البناء الفنى البسيط .

وعلى نحو آخر صاغ الكاتب والفيلسوف الرومانى سينيكا (٤ ق.م — ٦٥ م) تراجيديته ، فميديا عنده ساحرة همجية شريرة ، وهو يؤكد صورتها هذه ويبالغ فى ابرازها ، فجاسون مرغم على الزواج بابنة كريون ، وهو ينقذ ميديا من الحكم عليها بالاعدام . وهو أيضا محب لأطفاله موله بهم ، وهو قد خضع لكريون من أجل أبنائه فقط ، وهكذا أخضع مادة التراجيديا كلها لخلق التعاطف بين الجمهور وجاسون على حساب انسانية ميديا ، ولهذا الهدف أيضا يبالغ سينيكا فى تأكيد وحشية ميديا (وهو الذى كان معلما لنيرون ! ..) فيجعلها تقتل أحد ولديها أمام الجمهور . وتلقى بجثة الآخر من فوق عربتها الى جاسون ! ..

وفى المسرح المعاصر صاغ الشاعر والمسرحى الفرنسى كورنى

(١٦٠٦ — ١٦٨٤) ميديا فى أولى تراجيدياته ، ثم نلتقى بها مرة أخرى فى هذه المسرحية التى يقدمها مسرح الجيب من تأليف جان أنوى .

ولقد اختصر جان أنوى أحداث ميديا الاسطورة ، وميديا يوربيديس، واختصر أيضا شخصياتها ، ولم يبق الا على شخصيات أربع : ميديا ، جاسون . كريون . مرضعة ميديا . ثم صبى وحارس . ونحن لا نرى على المسرح أكثر من شخصيتين تتحاوران فى نفس الوقت . لقد احتفظ جان انوى ببساطة البناء الفنى فى تراجيديا يوربيديس . لكنه مزجهـا بألوان عصره هو ، فجاءت تفسيرا جديدا للاسطورة القديمة .

ان الأبطال الذين نعرفهم من عالم انوى — ونحن لا نعرف من مسرحه الا القليل (وهذه على التحديد ، هى النص الخامس الذى يترجم لانوى الى العربية) — بهم دائما حنين الى الطهر والنقاء ، وشوق جارف الى السعادة ، لكن العالم لا يقدم اليهم النقاء أو السعادة . والماضى يلعب دورا هاما فى عالمهم . كلهم مأسورون الى هذا الماضى ، لا يستطيعون منه فكاكا . انه يقف دائما أمامهم ، وقد يتوارى لحظة أو لحظات ، لكنـه موجود دائما كالقدر الجاثم . ان جاستون فى « المسافر بلا متاع » تلوح له فرصة ثمينة لان يطرح عنه ماضيه كله . فيختارها دون ندم .. لم يكن ماضيه الا خيانه وقسوة وجراحا . انه عشيق زوجة أخيه ، وقاتل البراءة فى الطيور الصغيرة ، وقاتل صديقه من أجل خادمه . ورغم أنه يعـرف أنه هو نفسه — بعد أن أفقدته أحداث الحرب ذاكرته — الا أنه يرفض هذا الماضى ، يرفضه كله ، وينطلق جديدا كأنما قد ولد للمرة الاولى ! ..

لكن الحرب وفقدان الذاكرة — وضياع الماضى بالتالى — فرصة لا تتكرر كثيرا ، لهذا لابد أن يبذل الابطال مزيدا من الجهد من أجل رفض هذا الماضى . وتريز فى « المتوحشة .. » تبذل كل ما تستطيعه كى تتخلص من ماضيها . لكن هذا الماضى لا يكف عن مطاردتها ، انه يتمثل لها فى شخصية أبيها « تارد » وعشيق أمها « جوستا .. » ، وتنهزم تيريز فى النهاية ، — أو هل نقول انها أنتصرت — حين توقـن أن ماضـيها هو حقيقتها وأنها لا تستطيع أن تنتزعه من حياتها كما تنتزع الشوكة . وعليها أن تعانق ماضيها هذا ، وأن ترفض جانبا حبها الحقيقى ، والثراء والجاه.

قد يتغير الاطار العام ، ودلالات الاحداث ، ولكن يبقى أن فى قلب ابطال أنوى حنينا جارفا الى عالم من الطهر والبراءة ، يقف دون تحقيقه دائما ماض ملوث . وفى هذا الضوء نستطيع أن نلقى نظرة على ميـديا جان أنوى .

ان الستار يرتفع فى نفس الليلة التى يحتفل فيها جاسون بزواجه من أبنة الملك كريون ، وميديا ، مع مرضعتها العجوز وأطفالها ، فى عربتها بالقرب من كورنته ، تترامى اليهم فى صمت الليل وهدوءه أصوات احتفالات العرس ، وفى هذه الليلة تحس ميديا بأنها ستلد للعالم شيئا جديدا .. انها الكراهية ، لم يبق لميديا الا الكراهية ، سعادتها السوداء الصلبة .. « أيتها الكراهية التى لى ، شد ما أنت جديدة .. ما أرق نعومتك ، وما أذكى عبيرك ، أيتها البنت الصغيرة السوداء . ها أنذى لم يعد لى ما أحبه فى العالم الاك ! .. » .

ولكن .. هل ولدت الكراهية حقا فى هذه الليلة فقط أم أنها صحبت ميديا وجاسون فى عربتهما القديمة أياما وليالى طويلة من قبل ؟ .. لماذا هجر جاسون ميديا .. بعد ان كان شريكها فى الدم والجريمة ؟ .. قد فعلت ميديا كل ما تستطيعه من أجل جاسون : هجرت وطنها وأهلها وقتلت شقيقها وقتلت الملك بلياس ، وهى موثقة الى جاسون برباط قوى من الشبق والعاطفة الجامحة المتأججة . وتتخذ ميديا قرارها :

المرضعة : ماذا تريدين أن تفعلى يا ميديا ؟ ..

ميديا : ما فعلت من أجله عندما غدرت بأبى . عندما تحتم على أن أقتل أخى كى أفر ، ما فعلت ببيلاس العجوز عندما حاولت أن أجعل من جاسون ملكا على جزيرته ، ما فعلت عشر مرات من أجله ، لكنه من أجلى هذه المرة ..

ويتخايل شبح الدم والجريمة من جديد ، من سيكون هدف ميديا ؟ .. ميديا التى يقدمها لنا أنوى وحيدة مطرودة مقهورة ، لكنها فى وحدتها وقهرها لا يعجزها شىء ، وهى فى لقائها بكريون ملك كورنته وصهر جاسون تكشف عن جانب آخر : أنها متمردة متكبرة . وهى أيضا من « جنس هؤلاء الذين يقررون الامور دون أن ينكصوا على أعقابهم .. » . وتطلب ميديا من كريون أن يعيد اليها سفينتها .. (جاسون) ، وحين يرفض (وطبيعى أن تتوقع ميديا رفضه هذا) فانها تطلب منه أن يمهلها ليلة واحدة لترحل فى الصباح .

ولا يتدخل جان أنوى ، بعد ذلك ، فى أحداث الاسطورة ، لكنه يستبعد من تراجيديا يوربيديس شخصية ايجيس . وهذا منطقى تماما ، فتقديم ايجيس — فى تراجيديا يوربيديس — كان يهدف أساسا الى توفير مكان تستطيع ميديا أن تهرب اليه بعد أن تضرب ضربتها ، أما عند أنوى فان ميديا تقتل نفسها بعد أن أتمت انتقامها وذبحت طفليها .

لماذا أختارت ميديا أنوى أن تقتل نفسها ؟ .. أن جاسون يقول لها فى نهاية حوارهما الطويل المثقل : « أتبعى مسارك اذن ، دورى ، دورى ، مزقى نفسك ، قاتلى وأحتقرى : أقذفنى بالاهانات . أقتلى أرفضى كل ما ليس ذاتك ، أما انا .. فاننى اتوقف وارضى ، واقبل هذه المظاهـــر بنفس الصلابة ونفس العزم اللذين رفضتها بهما فى الماضى معك ، فاذا تحتم أن أواصل القتال فأنما فى سبيلها اقاتل الآن باتضاع مسندا ظهرى الى هذا الحائط الهش المبنى بيدى بين العدم السخيف وبين نفسى .. »[١] .

وفى هذه الكلمات تكمن دوافع الموقف المتناقض بين ميدبا وجاسون . لقد أحب كل منهما الآخر .. أحب جاسون ميديا وعالمها الاسود الملوث بالدم والشهوة والجريمة ، وكانا شريكين ، نصف زجاجة الخمـــر عند الطعام،وضربة خنجر لكل منهما حين تتأزم الأمور . كان جاسون هو «كل» عالم ميديا ، لكن ميديا لم تكن عند جاسون كل عالمه .. « نقد حملتك معى كما حملت ذهب أبيك ، كى أنفقك بسرعة وأفيد منك فى بهجة وفرح ، كما انفق الذهب وافيد منه ، ثم يبقى بعد ذلك مركبى ورفقـــائى ومغامرات أخرى أقوم بها .. » . فى البداية كانت ميديا هى « كل » عالم جاسون ، لم يعد جاسون يقود الا مركبا صغيرة واحدة ، وميديا هى جيشه الصغير الناحل الرقيق ، رفع خصل شعره وجمعها فى منديل![٠] ..

ولم يستطع جاسون أن يصبر على هذا طويلا . كان كل عالم ميديا هو جاسون ، ورفض جاسون أن تكون ميديا كل عالمه . فى هذه اللحظة بدأت الكراهية ، لم تعد ميديا وجاسون فقط ، وانما بينهما ذلك المسخ الكريه . يقف بينهما دائما ، ويحرس لياليهما المثقلة بالشـــبق والصراع والجريمة .

أن جاسون يريد أن « يصالح » . يريد أن يقبل العالم كما هـــو ، كما أعطى له ، يريد أن يتخلى عن عالم العاطفة المتأججة التى لا تأبـــه بشىء الى عالم العقل والمنطق ، وبعد أن يلقى جاسون كل أنتقام ميديا ، أروع وأبشع ما يكون الانتقام ، فانه مصمم رغم ذلك على أن يعيد مـــن الغد فى صبر أقامة ما تبقى من هيكله البائس كرجل ، وهو يطلب مـــن رفاقه أن يذهبوا معه الى كورنثة ، مخلفين وراءهم حطام ميديا والطفلين فى العربة المشتعلة ، حطام الماضى كله وقد شبت فيه النار ، ليعيشوا ، ويكفلوا النظام ، ويسنوا لكورنثة قوانينها ، ويعيدوا — دون وهم — بناء عالم ينتظرون فيه الموت .

هل أنتصر جاسون ؟ .. هل تخلص حقا من ماضيه حين اشتعلت

العربة القديمة بالنار وأكلت السنتها اللافحة جسد ميديا ، وجسد طفليه ؟ .. أم أن ميديا هى التى انتصرت حين رفضت أن تكون أى شىء سوى حقيقتها ، وحين امتدت يدها بنفس النصل الذى ذبحت به أبناءها لتضع حدا لحياتها ؟

يمكننا القول بأن موت ميديا لم يكن مفاجأة . أنها قررت أن تموت منذ هذه اللحظة التى أحست فيها أنها قد فقدت جاسون ، وفقدت — بالتالى — عالمها كله ، تماما كما قررت أن تقتل طفليها لحظة طلبت من كريـون أن يمهلها ليلة واحدة . أن كل الطرق التى فتحتها ميديا — بالدم والجريمة — أمام جاسون قد اغلقتها فى وجه نفسها ، وليست ثمة عربات سحرية تستطيع أن تنقلها حيث تشاء فى غمضة عين ، كان جاسون كل شىء ، وكانت تطلب أن تكون عنده كل شىء ، وحين بدأت الكراهية ثم الخيانة احست ميديا بعالمها يتخلخل تحت قدميها وحين هجرها جاسون نهائيا أحست ميديا أنها قد ألقيت الى العدم . ولم تزدها طعنة النصل شيئا ، فهى ميتة منذ البداية ، بل لعلها قد استعادت كل ما فقدت حين مات : وطنها وأخاها وعذريتها ! .

يبقى سؤال اخير : لماذا قتلت ميديا طفليها ؟ .. أن كل التفسيرات التى قيلت لتفسير هذا العمل فى تراجيديا يوربيديس صالحة هنا أيضا : أمعانا فى الانتقام من جاسون ، ورغبة فى أن تجنبهم الوقوع فى أيدى أهل كورنثة الذين دبرت مقتل ملكهم وابنته . وما دام حتما أن يموتا فلتكن هى القاتلة . ويضاف الى هذه التفسيرات تفسير آخر ينبع من مسرح جان انوى ومسلك أبطاله الآخرين : انها تذبح البراءة فى عالم خلا من البراءة ، وهى تقول لطفليها قبل أن تذبحهما : « يا أرادتين صغيرتين للحياة والسعادة .. » .

***

هذه ميديا جان انوى .. ماذا فعل بها نبيل الألفى ؟ ..

لقد كتبت ميديا عقب نهاية الحرب العالمية مباشرة (١٩٤٦) ، ومثلت للمرة الاولى فى ١٩٥٣ . لقد خرجت فرنسا من الحرب منتصرة . هذا صحيح .. ولكن اى انتصار ؟ .. أن مدنها مدمرة ، وشبابها قد قتلوا بالالآف ، وأرضها قد أحتلت ، وسادت بشاعة الحرب فى كل مكان . ان فرنسا هنا — هى ميديا التى تلتهم أبناءها . هى التى تقذف بهم الى لهب الحرب وضراوتها ، ومن هنا يكون انسلاخ جاسون عنها انسلاخا رامزا لفرنسا التى تحاول الانسلاخ عن ماضيها الاستعمارى كله ، محاولة أن تتجنبه ما أمكن ، وان تقيم علاقاتها بالعالم لا على أساس المواجهة

القائمة على العاطفة الهوجاء المندفعة الراغبة فى الانتقام ، ولكن بمنطق العقل والقانون . هذا التفسير يؤكده نبيل الألفى مرتين : فى نص كلمته التى يقدم بها العرض .. ، « وهذا التفسير يلتقى مع ما يذكره بعض أعضاء الاكاديمية الفرنسية الذين عادوا بعد الحرب الى تفسير تاريخ بلادهم من جديد ، تعدد ما يلتقى مع ما نلاحظه حاليا من تطورات فى موقف فرنسا السياسى .. » ومرة أخرى حين جعل على جانبى المسرح شارتين رمزيتين : فى أحداهما حمامة ترمز للسلام المنشود ، وعلى الاخرى أقسام ساحة تلتف حول حراب مشرعة .

لكن هذا التفسير ليس كل شىء فى الاخراج الذى يقدمه نبيل الألفى ، انه يوحى به لكنه لا يضخمه ليستغرق أكبر من حجمه ، ثم هو أيضا — اذا اعتبرناه خارج الخشبة التى تدور فوقها أحداث المسرحية — من خارج العمل ، انه ايحاء وليس تفسيرا يغرق كل شىء .

الجانب الآخر الذى يؤكده نبيل بالنسبة لشخصية ميديا تأكيده للجانب الوحشى ، البدائى المنطلق منها . انها تبدو لنا طاقة رهيبة على الدمار تلبس اللون الاحمر ، وتبلغ فى الاندفاع نحو ما تريد . من هذا الجانب يبرز وجه آخر من وجوه ميديا : ميديا الامراة الشبقة التى لا تنسى ابدا ذكريات الفراش ، ويتجسد هذان الجانبان معا فى المشهد الذى تخاطب فيه ميديا حيوانات الليل بعد أن يخرج جاسون من عالمها الى الابد : « يا حيوانات الليل .. ميديا حيوان مثلكن .. ميديا سوف تستمتع وتقتل مثلكن .. الخ ..) ، وتضىء حيوانات صغيرة فى عمق المسرح ، وتتمدد مبديا ويتشنج جسدها فى ايماءات عاشقة ولهى ، وكالأرض حين تتفتح للمطر ، تتفتح ميديا لمضاجعة الشر ، ومضاجعة كراهيتها ؛ سعادتها السوداء الصلبة ، انتقامها وانتصارها فى نفس الآن .

والمسرحية من حيث بناؤها الفنى بسيطة تماما ، قد احتفظ لها أنوى ببساطتها القديمة كما فى تراجيديا يوربيديس ، فنحن لا نجد على المسرح فى أى وقت الا حوارا بين شخصين (وقد صمت الكورس تماما ، ولم يعد له دور فى مسرحية أنوى ...) ، ويعتمد أنوى على حرارة الكلمات وشاعريتها وتدفقها ، انها بديل عن عناصر كثيرة ، ففى الكلمات تجسدت عناصر الحدث الدرامى كله ، ومن هنا جاء استخدام نبيل الألفى لآليات العرض المسرحى استخداما ذكيا وبسيطا : أرضية المسرح لا تشغلها سوى مصطبة كبيرة فى الوسط الى اليسار ، وأخرى صغيرة الى اقصى

اليمين ، وجانب يبدو من عربة ميديا الى يمين المسرح ، ثم تلك النباتات الجرداء العقيمة التى تتناثر على ارضيته .

وليس جديدا أن نقول أن المسرحية كلها سادها نوع من الاحكام والسيطرة ، والتآزر الدقيق الواضح بين عناصر العرض كلها . استخدم نبيل مقطوعة موسيقية لأغنية فلكلورية يونانية كفاصل بين المواقف المختلفة ، وانتقالات من حالة نفسية الى أخرى ، وساهم استخدام الاضواء فى التعبير .. من الاحمر الى الاصفر الى الاخضر ، وبمختلف درجات الاضاءة من توهج المسرح كله .. الى اظلام يكاد يكون كاملا . وكان مشهد العربة التى تتحطم وتتساقط بقاياها بفعل النيران الملتهبة فيها من المشاهد التى لا ينساها جمهور المسرح .

بقى الأداء . وأول كل شىء .. أن هذه تجربة تستحق العناية والتشجيع . فحاجتنا الى الجديد فى كل نواحى حركتنا المسرحية أمر لا ينكر ، وتقديم عدد من الوجوه الشابة الى الخشبة فى أدوار صعبة امتحان لهم أمام جمهور صغير ، هو أمر يجب — رغم الهنات والأخطاء — أن يقابل بما هو جدير به من الحماس والتشجيع .

أن ميديا (التى قامت بدورها ميرفت سعيد) ظلت طوال ساعتين كاملتين أمام جمهور مدقق ، لم تنزل فيهما ستارة ولا لحظة واحدة ، وتنقلت بين مختلف الحالات النفسية — وكلها حالات متأججة — بيسر فى أكثر الاحيان .. واذا كان جاسون يقول لها أنه لا يطلب منها سوى « أن تكون حقيقتها .. » فنحن لا نطلب منها أكثر مما طلبه جاسون . قد يكون لها عذر فى أن تتأثر بأسلوب هذه أو تلك من ممثلات مسرحنا ، لكن طريقها الحقيقى لن يبدأ الا حين تفلح فى العثور على أسلوبها الحقيقى فى الأداء .

لقد قامت ميرفت بجهد كبير ، لكنها يجب أن تحذر شيئا .. أنها قد تنساق الى المبالغة فى التصوير نتيجة لعنف المشاعر التى تؤديها . وهذا يبعد المسرحية كلها عن الجو الذى يجب أن تظل فيه .

ومن ناحية أخرى ، بذل محمد درويش فى دور جاسون جهدا كبيرا ، لكن تعبيره بصوته كان أكثر طواعية من التعبير بالوجه والجسد ، وكان مقنعا على وجه العموم ، ولعب ممدوح عقل دور كريون فأداه أداء طيبا خاصة حين يتردد بين قتل ميديا ، والسماح لها بالبقاء ، ثم وهو يتلقى استفزازاتها ويجيب كملك طعن به السن ، وأفقده كثيرا من قوته التى كانت له ، لقد أعطانا الاحساس بأنه « ملك عجوز » أكثر من أحساسنا

بأنه قد وقع فى شراك ميديا حين سمح لها بالبقاء ليلة ، وفى امــكانه أن يتوقع ما يمكن أن تحدثه فى هذه الليلة .

وملاحظة أخيرة على أداء عليه سالم فى دور المرضعة ، أن الحوار الذى يدور بينها وبين ميديا فى البداية كان المقصود به أن يعكس ماضى ميديا على نحو ما ، لكنها قالته بلهجة عادية وفاترة لا توحى بشىء . وكانت — على وجه العموم — مقنعة فى دورها الصعب : فى هلعها من ميديا وجزعها مما تنتويه ، فى تمسكها بما بقى لها من حطام العمر .. فى حبها لكل تلك الاشياء الصغيرة التى تصنع حياتها التافهة .

وبعد . أن فى عرض مسرح الجيب عدة أشياء نبتهج لها : مسرحية تقدم كاتبا معاصرا للمرة الاولى ، ومخرجا متمكنا يعود الى الاخراج بعد غيبة طويلة ثم هذا الجهد المبشر تقدمه عناصر جديدة وشابة الى حقل المسرح الذى يحتاج دائما الى حماس الشباب وطاقته .

اضواء المسرح خارج العاصمة *
فرقة البحيرة المسرحية

* الزوبعـــة *

تاليف : محمود دياب
اخراج : عبد الرحيم الزرقانى

لا جديد فى هذا العرض الا الاداء فقط . فالنص قديم ، سبق أن قدمه المسرح الحديث بالقاهرة خلال ١٩٦٧/٦٦ ، كما استطاع ان يجتاز امتحانا « جماهيريا » بنجاح حين عرض فى دمنهور ، كذلك قدم فى كفــر الشيخ باخراج جديد . أما هذا العرض فهو نفسه عرض المسرح الحديث ..من اخراج عبد الرحيم الزرقانى .

رغم ذلك كله لابد من التعرض « للزوبعة » نفسها .. التى عصفت بالقرية الصغيرة ، وقوضت امنها الزائف الذى يقوم على الاغتصـــاب والجريمة ، وشهادة الزور ، وتملق من يملكون ، وازدراء من لا يملكون . وحسين أبو شامة ـــ الذى يفجر غيابه ، لا حضوره ، هذه الزوبعــة كلها ـــ كان مظلوما ، ولم يقتل ولم يسرق ، لكنه أصبح هدف العــدوان فى القرية الظالمة : فاتهم بالقتل والسرقة وشهد عليه رجال من القريــة بذلك ، وحين حكم عليه بعشرين عاما يقضيها فى السجن انتزع رجــال القرية بيته وأرضه ، وأحاطوا العائلة التى تركهــا وراءه ـــ صــالح وصابحة وأمه العجوز ـــ بكل مظاهر الاضطهاد والازدراء .

ويأتى ثرثاران من القرية الى القاهرة ليعودا وليعلنا النبأ : لقــد أطلق سراح حسين أبو شامة ، وهو قادم للقرية متوعدا هؤلاء الــذين تسببوا فى ضياع سنوات عمره ، واذلال أسرته . كل سنة قضــاها فى السجن برجل من رجال القرية . وتندفع الزوبعة لتجتاح كل شىء . تهــز أمن الجماعة الزائف ، وتهتز قلوب الجميع ، وتتحرك مشــاعر الذنب

(*) مجلة « المسرح والسينما » ، فبراير ١٩٦٨ .

كالافاعى فى الصدور . حسين أبو شامة جسد ضمير هذه القرية وأثمها فى الوقت نفسه . هو الضحية الذى سيصبح التكفير ، ومن خلال الزوبعة تنكشف الحقائق ، ويتعرى الزيف والكذب ، ويصبح صالح وصابحة محط الأمانى وموضوع التقرب والنفاق ، ويحاول كل الذين أغتصبوا شيئا من الأسرة البائسة رده اليها ، عسى أن يكون هذا تكفيره وخلاصه ، ومبرر نجاته من رصاصات القادم الذى يتوعد الآثمين .

لسنا فى حاجة الى القول بأن حسين أبو شامة لم يصل ابدا الى القرية . كيف يصلها رجل مات فى السجن قبل سنوات اربع كما يقول زميله الذى عاد . انزاح عن صدور الآثمين عبء ثقيل ، لكن اشياء كثيرة قد تغيرت فى الوقت نفسه . أهم هذه التغيرات تلك الخدوش فى مظهر الجماعة الكاذب البراق . لم تعد الأمور بعد الزوبعة كما كانت قبلها : بدات تتمايز أصوات الأفراد التى كانت ضائعة فى ضجيج الجماعة ، وقال شباب ورجال من القرية أنهم واقفون الى جانب صالح وأسرته المظلومة ، مات حسين أبو شامة أو ظل على قيد الحياة . وصالح نفسه .. بعد أن كان منطويا على ذاته ، يجتر أساه وذلته ، وتطرده الجماعة دائما خارج أسوارها وتوصد أبوابها فى وجهه .. صالح أيقن أنه لا سبيل سوى العمل كى يفرض وجوده داخل الجماعة ومكانه بين افرادها . سيزرع قطعة أرضه التى ردت اليه ، وسيضاعف من جهده فى خدمة أرض الشيخ يونس — فقيه القرية الضرير وصوت ضميرها الذى لا يسمعه أحد ، وسيتزوج الفتاة التى يهواها وتهواه . وأخته صابحة ستجد الرجل الذى يريدها له . وسيعيشان داخل الجماعة ، لا خارج أسوارها ! .

أشبعت مسرحية « الزوبعة » نقدا وتفسيرا . ومهما قيل عنها فهى ما زالت تحتمل مزيدا من القول . انها ليست حكاية « قرية ظالمة » فقط . لكنها يمكن أن تكون حكاية النفس البشرية ، والمجتمع الكبير معا . وهذا سبب اعتبارها واحدة من افضل الاعمال التى قدمها المسرح المصرى فى سنواته العشر الاخيرة . ثم هى لا تقول ما تقوله من خلال حوارها الذكى فقط ، بل بنسيجها كله ، ببنائها البسيط المحكم فى الوقت نفسه ، قد يكون هناك قدر من التطويل هنا أو التزيد هناك ، لكن النص فى عمومه متماسك ، خلال فصوله التقليدية الثلاثة .

والشخصية الرئيسية فى الزوبعة هى شخصية صالح . حتى حين تبتعد عنه الاضواء والاحداث ، فهو ناظر اليها ، مؤثر فيها ، متأثر بها أيضا . كان فى البداية ساخطا ، كادت جذوة سخطه تنطفىء ، وكاد يستسلم للدمار الذى توقعه به الجماعة ، حين تقدم له صورة زائفة عن

نفسه « الأهطل » أو الابله ، المنبوذ دائما عن مجتمع الرجال ، القابع دائما منزويا هناك ، حتى حليمة التى يحبها — ابنة الرجل الطيب الذى تبناه ورعى أموره — تكاد تنفر منه ، وهو لا يستطيع انتزاعها ، وهو ايضا منصرف عن عمله ، يترك ارضه أياما بلا رى ولا حرث . كيف يمكن لمن يعانى هذا الاضطهاد غير المبرر ، ويتحرك فى هذا الجو الخانق الزائف أن يعمل أو يحب ؟ ..

والتطور الذى يصيب شخصيته طبيعى ومبرر . أمام عنف صالح انهار البناء الزائف كله ، وتفسخت الجماعة ، وظهر القبح والقيح والعفن، ومن كان يطرده عن مجلس الرجال أصبح يقربه ويجلسه الى جانبه ، والرجل الذى انترع داره وطردهم هم منها يردها اليه . ويتوسل اليه كى يقبل تزويجه من أبنته ! .. كل الاصنام الزائفة تتحطم : الحاج صاحب الارض وكبير القرية لص وكاذب ، وخليل ابو عمر قاتل ، وحسن الاعرج سارق وكاذب ، وأبو سليم أيضا لص وانتهازى ومذعور ، وحين تحطمت الاصنام عرفت الثقة طريقها الى نفس صالح ، وعرف هو أيضا طريقه كى يفرض لنفسه مكانا : بالعمل والجهد .

هذه الشخصية اذن بحاجة الى ممثل دقيق وحريص . يستطيع أن يجتاز — بصوته وجسده وتعبيرات وجهه — هذا الانتقال دون أن يسقط فى المبالغة . لكن **جميل برسوم** لم يكن كذلك . فى الفصل الاول والفصل الثالث سواء .. مبالغا فى أدائه وبكائه ، لا يستطيع أن يحس هذا التمزق الذى يعانيه صالح منذ البداية .. أمام قبول الصورة التى تقدمها له الجماعة ، وحين تستفزه حليمة — التى يحبها — وتقول له أنه « أهطل » — أى تقدم هى ايضا هذه الصورة الزائفة . يثور صالح ، ويندفع الى البكاء . بكاؤه هذا ليس ضعفا ، وليس « لأزمة » يكررها كلما تأزم الموقف . لكنه نتيجة لأن هذه الصورة الزائفة قد صدقتها أيضا هذه التى لا يريد أن تصدقها . لكننى احسست فى أداء جميل برسوم أنه يريد أن يقدم لنا شخصية مقهورة مظلومة ، تستحق الرثاء ببكائها الدائم ، ومسكنتها وتخاذلها . وحين كان على الشخصية أن تتغير أفلت الزمام أيضا من الممثل ، فراح يقول الكلمات بنفس طريقته فى الأداء .. فأفلتت منه الشخصية كلها .

والأستاذ عبد الرحيم الزرقانى مخرج هذا العرض — وهو نفس العرض الذى قدمه على المسرح الحديث قبل مواسم ثلاثة — حريص دائما على أن « الكلمة والممثل فقط » هما مادة العرض . واذا صدقنا ما يقوله الأستاذ الزرقانى فقد كان يجب بذل مزيد من الجهد فى العناية بالأداء .

لقد بسط المخرج كل شيء فى العرض — والنص بطبيعته بسيط لا يحتمل اضافات حرفية كثيرة — كى يتيح الفرصة للكلمة والممثل . لكن يبدو انه اتاح الفرصة كلها دون أى تدخل من جانبه على الاطلاق ! . .

ان النص حين يأخذ طريقه ليتجسد امامنا فمن خلال المخرج ، ويجب أن يعكس العرض « وجهة نظر » المخرج الذى تحكم بكل العناصر والمفردات التى تضمها لغة المسرح . لكن هذا العرض لم يعكس شيئا ، وترك أبطاله يقولون كلماتهم لا يتحكم فيها الا احساسهم الشخصى بها ، وكانت النتيجة ان ضاعت شخصية « صالح » من الممثل الذى قام بأدائها، وبدت بقية الشخصيات محدودة ، لم يبرز من بينهم أحد (ربما كان الاستثناء هنا سعد ورد فى دور حسن الأعرج ، وغريب عمارة فى دور أبو سليم ، الى حد ما) ، وبالغ ثرثارا القرية — وقد قدمهما المخرج كمهرجين — فى ادائهما ، كذلك كانت قوت القلوب عبد المجيد فى دور الحاجة صابحة عبئا على المسرحية كلها بنواحها المتصل وأدائها المفتعل .

هذا العرض كان بحاجة الى مزيد من الجهد والاحكام كى يصل الينا.

فرقة هواة دمنهور

* الغريب *

* الفخ *

* أغنية على الممر *

تاليف : محمود دياب ، الفريد فرج ، على سالم
اخراج : محمد هناء عبد الفتاح

عروض كثيرة قدمت خلال هذا المهرجان تثير مشكلة . كيف يقف الناقد أمام هذه العروض ؟ . . فى الاعتبار — بالطبع — الامكانيات القليلة دائما التى تجد هذه الفرق نفسها مضطرة للاقتصار عليها ، ولكن . . هل يبرر هذا الموقف الذى يربت برفق — وتعال فى الوقت نفسه — على الذين قدموا هذه العروض . . لأن امكانياتهم المادية والبشرية قليلة محدودة ؟ . . أننى لا أعتقد ذلك . . وافضل ما يمكن عمله هو مناقشة هذه العروض مناقشة جادة تضع فى اعتبارها قلة الامكانيات لكنها لا تستسلم لها .

وهذه الفرقة كلها من الهواة . تستعين فقط بامكانيات قصر الثقافة فى دمنهور . أنها ليست فرقة المحافظة الرسمية ، وهى تضم — كما يقول المخرج فى تقديمه المطبوع — « عناصر من الشبان الذين يحاولون أن يقولوا كلمتهم ويعرضوا حبهم للمسرح بالصورة التى يعرفونها .. وهى صورة قد ينقصها الخبرة والتمرس المطلوبين فى العمل المسرحى ، الا انها صورة على الاقل صادقة .. » .

ولهذه العناصر — التى ينقصها الخبرة والتمرس — قدم هناء عبد الفتاح ثلاث مسرحيات من فصل واحد . « الفخ » مسرحية الفريد فرج التى سبق أن قدمها المسرح الحديث فى القاهرة ، و « غريب » محمود دياب التى قدمتها طليعة المسرح القومى فى القاهرة ايضا ، واخيرا « أغنية على الممر » التى قدمت فى القاهرة وفى أسوان وفى الاسكندرية ! ..

ولا رابط — فى الحقيقة — يربط بين الأعمال الثلاثة ، الا اذا صدقنا المخرج — الذى يتصيد التشابه — حين يقول بأن المسرحيات الثلاث « أشد ما يكون قربا بواقعنا الاجتماعى فى أنحاء الريف وصعيدنا الأصيل ، واشد ما تكون قربا لطبيعة المرحلة التى تمر بها بلادنا فى ظروف النكسة .. » .

فمسرحية « غريب » ليست محاولة لعكس أصالة الفلاحين وكرمهم وعدم أعتبار اللغة هى الوسيلة الوحيدة لفهم أحاسيس الناس ومشاعرهم، كما يقول المخرج ، كذلك مسرحية « الفخ » ليست مجرد دليل على وجود فساد وتآمر فى مجتمع الصعيد ! .. واغنية على الممر ليست مرثية شعرية .. ولا علاقة أعرفها بينها وبين الشعر ! .

كنت أفضل أن يقدم هناء عبد الفتاح عملا موحدا ، يركز فيه جهده وجهد هذه العناصر الشابة ، فيقدم بالتالى شيئا أكثر قيمة ومتعة . ولكن .. ما دام هذا اختياره فعلينا أن نرى ما فعله .

« غريب » يصل الى قرية صغيرة فى الأيام التى تلت انتهاء الحرب العالمية الأخيرة ، مجهدا ومرهقا فيرتمى تحت شجرة فى مدخل القرية ، وتكتشفه حليمة أبنة الشيخ يونس ، فقيه القرية وضريرها (أنه علامة من علامات مسرح محمود دياب) ، وتصحو القرية كلها على خبر هذا الغريب الذى وفد الى القرية بعد طواف طويل . ومن خلال حوار بالاشارات وانصاف الكلمات تعرف أن الغريب اسير المانى جاء الى القرية هاربا من معسكر لاسرى الألمان فى التل الكبير .. ولجأ الى هذه القرية بعد أن هده التعب . وبين أهل القرية رجلان دمرت الطائرات الألمانية

ببت أحد أقاربهما وقتلت أفراد أسرته ، وهما الآن يريدان الانتقام من هذا الأسير . ويرفض الشيخ يونس — ضمير القرية أيضا هذه المرة — ويؤكد ان الأسير فى حمايته .. ثم يرسل فى استدعاء فتى يذهب للمدرسة حتى يستطيع التفاهم مع الغريب ، وفى كلمات انجليزية قليلة وعاجزة نعرف أن هذا الغريب ليس أمامه مكان يستطيع الذهاب اليه ، فالحرب نفسها قد قتلت زوجته وطفليه فى المانيا . ولم يبق أمامه سوى أن يقيم حيث هو . وهو يستطيع أن يصبح مفيدا لأهل القرية لأنه يستطيع أن يمد يد المساعدة لهم فى أصلاح ماكينة المياه بها . أن له خبرات ومعارف تحتاجها القرية ، وعن طريق العمل يستطيع أن يساهم فى حياتها ويبقى بين أهلها ، ويهبط الستار .. ومشاعر خفية وخجول تنسج بينه وبين حليمة .

هذه مسرحية محمود دياب التى سبق أن أخرجها نبيل منيب لطليعة المسرح القومى فى القاهرة (١٩٦٧/٦٦) ، قدمها هناء عبد الفتـــاح فى اخراج بسيط ، لكننا نأخذ عليه اندفاع الممثلين الى التهريج والصخب ، وخروجهم على أى قيد يحدد حركتهم وينســق بينها ، وأدى ابراهيــم عبد العزيز دور الغريب ، وسامى أحمد دور فتحى على نحو بسيط ومقنع، والمسرحية فى نهاية الأمر ليست تعبيرا « عن كرم الفلاحين وأصالتهم » كما يذكر المخرج وكما يفهم ، لكنها ادانة للحرب عن مآسيها من ناحية ، وتأكيد دور العمل فى الانتماء الى الجماعة من الناحية الأخرى .

***

أما « فخ » الفريد فرج فشىء آخر .

بين العمدة وخفيره جودة سر مشترك : انهما متواطآن معا لحماية « الضبع » المجرم الخطير فى الناحية ، يؤويه العمدة ، ويشترك معه فى جرائمه ومكاسبه .. وجودة يعرف هذا ويتستر عليه . لكن الموقف الآن قد تغير .. جاء ضابط جديد يعرف السر ، وهو يرصد مكافأة مغريـــة للحصول على « الضبع » حيا أو ميتا . هذه المكافأة المرصودة هى الفخ الحقيقى . ويخشى العمدة أن تغرى المكافأة خفيره فيفشى السر ، وهو أيضا طامع فى هذه المكافأة التى يسيل لها اللعاب .. ولابد — بالتالى — من أحكام فخ يقع فيه المجرم ويقبض العمدة وخفيره الثمن .

ضاعت الثقة اذن ، ونما الخوف والحرص فى قلب الرجلين . هذا هو الموقف الدقيق المتوتر الذى تدور حوله مسرحية الفريد فرج بحوارها المتوقد (والذى يكشف للمرة الاولى فى مسرحنا عن جمال لهجة الصعيد وعذوبتها رغم خشونة الألفاظ والمعانى) ويطلب العمدة من جودة أن يقتل الضبع ويقتسما المكافأة .. ، يغريه بهذا ويهدده أيضا ، ويقول له :

« كل حى يدور على خلاصه .. » ، ولكن أين الثقة التى ضاعت ؟ .. وجودة يشك فيما يقوله له العمدة .. ، ولا يضمن أن يفى هذا بوعده له .. فهو الذى سيقبض المكافأة ، وهو أيضا يخشى أن لم يفعل هذا أن يقتله العمدة ليفوز وحده بالمال .

ويحكم الفخ . يأتى الضبع ليلا لزيارة العمدة ، ويختبىء الخفير فى ركن من الحجرة المظلمة ، وحين يدخل الضبع الى الفخ تعاجله رصاصات الخفير . شىء متوقع آخر : تتجه رصاصات الخفير أيضا لتقتل العمدة . فقد أنهار كل شىء مشترك ، ولم يعد أحد يثق بالآخر .. كل يقـول « أنا وبعدى الطوفان .. » ، ولا ضمان لحياة واحد من الثلاثة الذين يعرفون السر الا بقتل الاثنين الآخرين .. وقد فجر العمدة كل هذا حين قال ان « كل حى لازم يشوف صالحه .. » والفخ الحقيقى هو هـذه المكافأة التى اسالت لعاب العمدة وخفيره المتواطىء .

هذه مسرحية من فصل واحد محكمة ومتوقدة يجرى الحوار فيها بين الرجلين (العمدة — الخفير) مثقلا وحافلا : الثقة والغدر ، الخوف والحذر ، الطمع والفزع ، الرفض والخيانة ، تلتحم جميعا فى الكلمـات التى يتبادلها العمدة والخفير .. سريعة وحادة ، مثقلة بالايحاء والسر . ما زلت أذكر الأداء الرائع لصلاح منصور وعبد الله غيث فى هذين الدورين حين قدمت المسرحية فى القاهرة .. لكن من الانصاف القول بأن مصطفى عبد الجواد فى دور العمدة فى هذا العرض ، وسعيد عبد اللطيف فى دور الخفير كانا موفقين ، وأن كان الثانى منهما افضل من الاول ، وقد استطاع المخرج أن يلف المسرحية كلها بجو من الاضاءة الخافتة الموحية بالتآمر ، لكن أحكام الحركة كان بحاجة لمزيد من الدقة والجهد . وكانت هـذه المسرحية — على العموم — افضل المسرحيات الثلاث .

مرة ثالثة تقدم « أغنية على الممر » لعلى سالم .

والمسرحية بسيطة وساذجة ، ومباشرة . خمسة جنود التقوا فى موقع تحتله القوات المصرية فى يونيو ٦٧ ، وقد سقطت بقية المواقع من حولهم ، وانسحب الجنود ، ولم يبق الا هم .. والعدو يتقدم نحوهم ، ويطلب اليهم التسليم والانسحاب . الخمسة أنماط مختلفـة : مدرس انتهازى يضع مصلحته الشخصية فى الاثراء والكسب فوق كل أعتبـار ، وفنان مغمور يلحن الاغانى ويكتب الموسيقى ولم يستطع أن يشق طريقه بعد ، ونجار بسيط مرح ، لا يشغله ما هو فيه عن حلمه بليلة الدخلة ،

وعروسه التى تنتظره فى دمياط ، ومثقف فاشل ، جرب عديدا من الأعمال ولم يفلح فى شىء .. وهو الآن يحقق ذاته فى أحكام التصويب على دبابات العدو ، وأخيرا رقيب عجوز هو المسئول عن هذا الموقع ، وهو الذى ينقسم العالم عنده الى رجل « جدع » وآخر ليس كذلك ! ..

ويسقط الرجال : المدرس المهزوم أولا ، ثم النجار البسيط ، فالموسيقى المغمور ، ولا يبقى الا المثقف الفاشل والرقيب العجوز ، وعلى لحن زميلهم الموسيقى يندفعان الى غناء نشيده ، وهما مصران على البقاء فى الموقع والدفاع عنه حتى الموت .

مسرحية بسيطة ومباشرة ، الشخصيات فيها تقول ما عندها ، وترسم صورة مسطحة الملامح ، والمسرحية كلها لا تقول شيئا أكثر من تقديم هذه النماذج ، « وأن المشكلة عندنا هى أن المطربين بس هم اللى بيغنوا ! .. » ، لكنها من الناحية الأخرى تحية عرفان لهؤلاء الذين وقفوا فى مواقعهم ببطولة فى وجه العدو .

هذه المسرحية البسيطة أكسبها المخرج تعقيدا بغير مبرر . وكانت قبيحة جدا هذه الستارة التى وضعها فى خلفية المسرح ، ورسم عليها خريطة ضخمة لسيناء ، ثم أشباحا لصور جثث يتلاعب بها الهواء . وراح يلعب بالاضاءة من خلفها ، فتغير ألوانها ودرجاتها ، ويبدو قبحها فى صور مختلفة : لم تكن المسرحية بحاجة لهذا كله . كان يمكن تقديمها بنفس البساطة التى قدم بها « غريب .. » أما من حيث الأداء فلم يتميز من الشخصيات أحد سوى مصطفى عبد الجواد فى دور الرقيب محمد ، فكان هو أفضل الجميع .

فرقة الشرقية المسرحية

* البرواز *

تاليف : كرم النجار
اخراج : محمد توفيق

هذا هو العمل المسرحى الأول لكرم النجار ، وهو يؤكد — على لسان الاستاذ محمد توفيق المخرج والممثل القدير — انه كتبها فى ١٩٦٣ ، أى قبل خمس سنوات كاملة ، وقبل أن تقدم على المسرح أعمال تحمل

بعض مشاهد المسرحية شبها بها ، خاصة سعد الدين وهبه فى مسرحيتيه: « كوبرى الناموس » ، « سكة السلامة .. » .

الفندق ، والمقهى ، والطريق ، ومحطات القطارات والسيارات ، كلها حيل مسرحية مألوفة للجمع بين شخصيات ونماذج لا تجتمع فى الحياة العادية بيسر وسهولة . هنا نحن بانتظار سـيارة عامة ، لكننا أيضا امام بيت على الطريق . وهكذا يلتقى عابرو الطريق بمنتظرى السـيارة باصحاب البيت ، وتفتح المصادفة كل الأبواب على مصاريعها . فيلتقى القاتل وقاطع الطريق بالفنان ، ومدرس الجامعة ، والفلاح ، والشاويش، والساعى صاحب البيت على الطريق وابنته الفلاحة الحسناء ، كل هذا بالاضافة لفلاحة عجوز ، ورجل لا نعرف عنه شيئا سوى أنه سارق ، وان أسمه شفيق ، وسيكون هذا الرجل هو ضمير هذه الجماعة ، الذى يتولى تعرية أفرادها وفضح نفاقهم .

لا شىء يحدث فى الحقيقة . الكل باقون فى الانتظار ، مدرس الجامعة كان يجمع الحشرات النادرة ، وقريبه الرسام كان يرسم لوحاته ، والفلاح الفصيح كان يصحب أمه الى المستشفى الى امرأته أيضا النى هنـاك ، والساعى صاحب البيت خرج الى الطريق يلتمس سيارة لاستاذ الجامعة بعد أن عرف الجميع أن السيارة العامة لن تأتى بعد أن أمطرت السـماء وغطت الوحول كل الطرق ! .

هل يمكن لهؤلاء المحبوسين معا ان يتخلوا عن « براويزهم » ؟ .. سؤال نظرى لا تقف المسرحية لتقدم أجابة عنه . ولكن .. أولا ، هل هذه هى حقيقتهم ؟ .. أم أنها الصورة التى يرونها عند الآخرين ؟ .. أم الصورة التى يراهم الآخرون بها ؟ . لا شىء من هذا كله تجيب بـه المسرحية .

ولحظات « التكشف » التى يندفع اليها الأفراد ، أو يدفعهم اليها هذا الرجل الغامض ، الواقف دائما ترصد عيناه كل شىء حتى حـين « يتناوم » كى يخلى المكان لحوار يدور بين شخصيتين فقط لنعرف منه شيئا خاصا عنهما ، أقول أن هذه اللحظات لا تأتى فى وقتها ، أنما هكذا .. وعفوا ودون أن يكون لدى الشخصية « مبرر فنى » كى تنفض أعماقها على هذا النحو ! .

من هذه اللحظات تتعرى النماذج : فمدرس الجامعة وغد انتهازى ولا يرى غير نفسه ومصالحه ، لكنه فى حقيقته (هل هى حقيقته فعلا ؟ ..

أم أنها برواز آخر أقتضته المناسبة ؟ .. أننا لا نعرف) مسكين لا يأنف من البكاء والاستعطاف ، والفنان وغد كذلك ، يخدع « وطفة » الفلاحة الحسناء ويمنيها بالحب حتى تصبح عشيقته وتحمل منه ، ولا يبدو أنـــه يفكر فى الزواج بها ، وهذا القاتل أيضا مسكين فقد أغلقت أمامـــه كل الأبواب، ولم يجد سوى أن يكون قاتلا محترفا ، ومرض أبنه هو الـــذى دفعه الآن لارتكاب جريمة جديدة ! .. (هل تستطيع أن تتصور موقفا أكثر ميلودرامية من هذه المواقف ؟ ..) ، والشاويش منتفش ، منفتخ بالسلطة حين يجد ذلة من الذين حوله ، لكنه ضعيف وعاجز وخائر اذا وجد من لديه القوة والسلطة .. يمكننا أن نستمر فى ضـــرب مثل هذه الامثلة الى ما لا نهاية ! ..

ومضات من الحوار الذكى ، وخلق الموقف المسرحى تبدو فى النص هنا وهناك ، لكن عدم تحديد كرم النجار لما يريد ان يقوله فى عمله هـــذا ، واستسلامه للأنماط والمواقف الميلودرامية أفقداه الكثير . انني كنت طوال العرض أرى فى النص بذورا طيبة يمكن أن تنمى وتخلق عملا مسرحيا متكاملا وممتعا ، لولا أن المؤلف اضاع معظمها ، ولم يقف أمامه ، فى سبيل أن يقدم صورا مختلفة من التناقض بين الظاهر والباطن .. الاطار الخارجى والحقيقة الداخلية ، دون أن يتعمق أيا من هذه التناقضات ، أو يجد بين الصور المختلفة « جامعا » واحدا .

أننا فى أنتظار نص افضل لكرم النجار ، لا تستدرجه فيه النمطية والمواقف الميلودرامية ، ويتحرر فيه من الحوار الزائد ، فالمسرح فى النهاية تكثيف واقتصاد .

يقول الاستاذ محمد توفيق فى تقديم المسرحية : « أنها مجال لتفجير الطاقات التمثيلية فى الفرقة .. وقد كان كل تركيزى منصبا على الأداء والتعبير ، لأقدم بذلك تجربة فى طبيعية الاداء المسرحى .. » . وهذا صحيح تماما ، مع اضافة لم يتوقعها الاستاذ محمد توفيق : ان الممثلين كانوا جميعا يقلدون أداءه هو ! .. وهكذا انتشرت على المسرح « نسخ عديدة » من محمد توفيق : حسنى ابراهيم فى دور « مظلوم الواعى » ، محمد الشامى فى دور « الشناوى الساعى .. » ، ويوسف محمد يوسف فى دور « شفيق » . لكن أفضل الأدوار — من حيث الأداء — كان دور عبد الغفار أمين « الفلاح خيشة .. » ، فقد كان طبيعيـــا فى حركاتـــه وتلوينات صوته ، قادرا على أداء دوره الخفيف دون اصطناع أو مبالغة .

لقد قدم محمد توفيق .. الفنان القديم المتمكن — اخراجا ممتازا لنص

دون الامتياز ، ولم أستطع أن أحس — لحظة واحدة — بان المخرج قد أفلت منه موقف أو حركة أو مؤثر ، بل الأمر على العكس فى لحظات كثيرة : فى استخدام الاضاءة ، وفى الديكور البسيط المتقن الذى صممه خيرى أسعد ، وفى أحاطة المشاهد كلها بجو من الترقب والقلق يعكس حيرة هؤلاء المنتظرين ، ثم تمامها حين تحين لحظة المونولوج أو الحديث الحميم بين شخصيتين .

فرقة أسيوط المسرحية

* الشبك *

تأليف : محمد الشناوى
اخراج : عبد الغفار عودة

فى التقديم المطبوع لهذه المسرحية يقول الاستاذ عبد الغفار عودة : « من الأغنية الشعبية والموال والرقصة والموقف الدرامى البسيط والاسلوب الحوارى الميسر والموضوع اللصيق بطبيعة القرية واحتياجها .. تتكون ملامح وأبعاد هذا المسرح .. » ، يعنى مسرح الثقافة الجماهيرية ، أو مسرح الاقاليم .

وهو يرى أن مسرحية « الشبك » تمثل هذا اللون المطلوب .

« والشبك » هنا يعنى الخيانة المقنعة أو السافرة ، التى تهدد كل ثائر على وضع فاسد بأن يقع فى حبائلها دون أن يدرى ، وتبدأ مشاهد المسرحية بسامر فى قرية (رقصة طويلة تستغرق حوالى عشر دقائق ، بالاضافة الى الموال والاغنية) ، ثم نبدأ فى التعرف على مشكلة القرية، أنها متمثلة فى هذه الشخصيات التى تثقل على أهلها ، وتقف ضد مصالحهم: العمدة ومسئول الجمعية التعاونية ، والمتعاونين معهم .

يقول الراوى أن هذه المشكلة قديمة ما حلها اذن ؟ .. فلنرجع الى التاريخ ولنر .

الحكاية هى حكاية بحيرة ماريو (مريوط ؟ ..) التى ينهبها الرجل الأجنبى — مستعينا بكل قوى القهر : الخديو والأغا والمحتسب والاذناب — ويأخذها لنفسه ، ويمنع الصيادين من القاء شباكهم فى مياهها . ويثور ضده الثوار .. فيترصدهم القتل والسجن .. ، فى أكثر الصور غلظة وقسوة ، ويثور حسن البحطيطى — شيخ أزهرى التقط المؤلف شخصيته

من تاريخنا الحديث لكنه أساء تقديمها — فثورته تتحول الى نوع من التمرد الفردى ، والتخريب ، وتنتهى بقتله على يد صهره ، عميل الأجنبى والأغا والخديو .

ويقول الراوى حكمته : التمرد الفردى عبث ، وليحذر الثوار دائما ان يسقطوا فى أحابيل الشبك .

هذا كل شىء فى المسرحية التى يبلغ عدد مشـــاهدها ٤٦ مشهدا ، فى فصول ثلاثة . وربما كان تعبير الفصل هنا تعبيرا غير دقيق ، فالمسرحية تفتقد « الوحدة الفنية » تماما ، بحيث يمكن أن يهبط الستار بعد أى مشهد من مشاهدها ، ويرتفع قبل أى مشهد آخر ..

الشخصيات نمطية تماما . الأغا هو كاريكاتير التركى الغشوم الذى يتحدث بهذه اللكنة التى مللناها فى تمثيليات الاذاعة وأفلامنا القديمة ، والخديو أيضا كاريكاتير الرجل التافه الغبى الذى يهوى النساء والترف ، كذلك الأجنبى والأمير والعمدة .. الخ .

هذه النمطية أيضا تمتد الى الثوار . كلهم مجرد كلمات كبيرة يملأون بها أفواههم ولا شىء آخر ، والراوية (التاريخ ؟ ..) يتدخل حين يحلو له ، ويتوارى دون خطة أو حكمة ، وهو حين يتدخل فلا يقول شيئا جديدا .. يقول فى ألفاظ ما قالته المشاهد فى ألفاظ أخرى ! ..

الرقصات والمواويل والتواشيح هى التى أدخلت شيئا من الاحتمال الى مشاهدى العرض . وهذا بالضبط ما يجب أن يكون موضع مناقشة . والجدير بالمناقشة هنا هو المخرج لا المؤلف . (هنا ملاحظة أعتقد أنها جديرة بالذكر : قد سبق للمؤلف أن قدم مشاهد مسرحيته هذه من قبـل فى مسلسلة اذاعية من ثلاثين حلقة عن حسن البحطيطى . وهو من ثم لم يغير منها شيئا كثيرا .. وكانت مشاهد المسرحية هى « مسامع » العمل الاذاعى دون اضافات كثيرة ، وجاء بشخصية الراوى ليكون رابطا حيا بين المشاهد المفككة) . ومن هذه المشاهد والرقصات (رقصتان طويلتان: التحطيب والصيادين ، من تصميم أنور كشك ، وقام بأدائهما طلبة معهد ساحل سليم الرياضى) ، والتواشيح (التى أداها بصوته الحى طايـــع سليم) ، والمواويل (التى غناها مختار حسن) ، من هذا كله قـــدم عبد الغفار عودة عرض « الشبك .. » ، واستطاع أن يمزج هذا كله مزجا جيدا ، واستخدم الاضاءة وتغيير درجاتها للانتقال من مشهد الى آخر ، كما استخدم كل مستويات الحركة على المسرح ، ولخص الديكـــور الى أبسط حد ممكن . وجعل الممثلين يحملون قطعه القليلة خلال لحظات تغيير الأضاءة.كل هذا أستطاع أن يحكمه عبد الغفار عودة ، لكن النص المفكك

والشخصيات الباهتة لم تستطيعا الارتفاع « بحرفيــة » الاخــراج ، وبالديكور البسيط والجميل الذى قدمه هبة عنايت . والنتيجة النهائية : مخرج يحاول كل جهده — وكل الوسائل التى يستطيعها — من أجل بث الحياة فى مشاهد مفككة ونمطية فيصل فى النهاية الى « مشاهد مسرحية » متفرقة لا يربط بينها شىء .

وهذا فارق هام ينبغى على الذين يقــدمون عروض المســرح فى الأقاليم أن ينتبهوا اليه .. من أجل تقديم « متعة مسرحية بسيطة » لجمهور المشاهدين لا ينكر أحد أهمية استخدام كل مفردات « العرض المسرحى » على نحو ما فعل عبد الغفار عودة .. لكن هــذا يجب أن يتم — أولا وأساسا — من خلال عمل فنى ، من خلال « مسرحية » ، والا فاننا نرى « استعراضا مسرحيا » لا رابط يذكر بين فقراته المختلفة سوى تقديم الوان مختلفة ومتنوعة من الاستمتاع الحسى والسمعى ، ولا أظن هــذا ما يقصده مخرج نص « الشبك » .

أن التعلل بالجماهير لا يجب أن يكون ذريعة للهبوط بالمستوى الفنى للعمل كله . وقد توفرت لهذا العرض عوامل كثيرة كان يمكنها أن ترتفع به أكثر مما حدث بالفعل . من هذه العناصر مجموعة الممثلين . أكثر من ممثل أدى دوره على نحو متميز ومتقن فى هذا العمل ، ربما يسر لهم هذا أن شخصيات المسرحية « أنماط » يسهل أن يؤديها الممثلون دون انتقالات وتلوينات كثيرة ، وقد ساعدت مشاهد المسرحية الكثيرة على أن يقــدم المخرج تجربة ناجحة : أن يقدم الممثل الواحد أكثر من شخصية ، وأن يوحد بين الشخصيات المتقاربة ، لاتحاد دلالاتها من ناحية ، وتوفيرا لجهد الممثل من الناحية الأخرى . أدى عبد النبى فرغلى دورين : أبو العمايم ، وبكير اغا وكان موفقا فى أداء الدورين ، خاصة الاخير منها ، كذلك أدى عبد السلام الكريمى أدوار العمدة وشيخ الخفر والخديو على نحو مقنع داخل حدود النص ، وكذلك كان ابراهيم فؤاد فى دور أبو جاد . أما سهيل نصر الذى قام بدور حسن البحطيطى — وهو دور هام وشبه رئيسى فى المسرحية — فقد كان مبالغا فى ادائه الخطابى ، لكننا لا نستطيع أن نلقى عليه اللوم وحده ، فالنص يقدم هذه الشخصيات مسطحة وخطابية ولا حياة حقيقية تدب فى أوصالها ! .

فرقة سوهاج المسرحية

* ليالى الحصـــاد *

تأليف : محمود دياب

اخراج : احمد عبد الله

هذا نص محمود دياب الصعب . اجمع الذين تعرضوا له حين عرضه المسرح الحديث فى الموسم الماضى على صعوبته ، وحالفت النص الصعب عوامل أخرى : مسرح الزمالك الجديد ، وقلة « النجوم ». (الاســـتثناء محمود السباع وسهير المرشدى ! ..) فانزوى كثيرا فى المسرح المهجور، ثم فى مسرح الجمهورية ، ولم يكن العرض عرضا « جماهيريـــا » على الاطلاق ! ..

مثل هذا العمل المسرحى الصعب لم يصل الى « كل ». المشاهدين رغم امكانيات عرض القاهرة ، وجهد المخرج احمد عبد الحليم ، فما بالك اذا عرضته فرقة سوهاج ؟ .. فى الحقيقة .. على مخرجى فرق الاقاليم أن يضعوا فى اعتبارهم دائما الامكانيات الفعلية المتاحة لهم ، وعمل بسيط اذا توفرت له امكانيات أفضل خير من عمل معقد لا تستطيع قلة الامكانيات الا أن تزيده تعقيدا .

الحدث المسرحى فى « ليالى الحصاد » يحدث على ثلاثة مستويات متداخلة على المسرح . تبدأ بذرته من أحد المســـتويات ، وتنمـو على المستويين الآخرين وهكذا .. فى ليلة من ليالى « السامر » تبدأ القريـــة فى الكشف عن مأساتها الحقيقية . لم يكن هذا هو الهدف فى البداية كما يبدو . فحسان الغاوى منشد القرية وفنانها ، يقول لنا انها مجرد ليلة من ليالى الحصاد يفرغ الفلاحون فيها الى لهوهم وسمرهم ، ويبدأ السامر بأن يتلد صغار القرية وشطارها هؤلاء الكبار فيها . وما يفعلونه مـن طرائف ، ويتبادل الممثلون الادوار فى سرعة وخفة ومرح ، ثم تبدأ المسرحية فى الكشف عن الوجه المأسوى للقرية من خلف هذا القناع .

وبصبر واقتدار ، ينتقل الحوار الى مستويات المسرح ، وترسم كثير من التفاصيل حكاية البكرى وسنيورة ، المحور الرئيسى ، او البذرة

الدرامية داخل هذه المحارة الجميلة كلها . سنيورة — فتاة القرية الجميلة، المشتهاة والملعونة من الجميع — تقيم مع أبيها البكرى فى بيت يقع بين المقابر ومنازل القرية تماما ، وبالضبط ليس البكرى أباها ، لكنه عثر عليها طفلة فى المقابر ، فى نفس اليوم الذى دفن فيه امراته الوادعة ، وعاشا معا من ذلك اليوم ، على أطراف القرية . يفرضان وجودهما على جميع من فيها ، فالبكرى مكروه أيضا لكنه ضرورى . أنه صورة من عمله الذى يؤديه : يكوى بهائم القرية كى يداويها . وهو مشهور بينهم — وأمامنا — بشىء آخر : أنه باحث دائما عن المعرفة ، ما من ورقة صغيرة يفلتها دون أن يعرف ما فيها . لكنه لا يعرف سوى أخبار الحرب والجرائم .. والبكرى لا يستطيع الاستغناء عن سنيورة ، نور ظلامه ، ودفء الوحدة الباردة فى قلبه . ليس هذا فقط . بل فى حرمانها كل الرجال الذين يتقدمون لها استئثار بها لنفسه .. استئثارا نستطيع أن نلمح فيه طابعا شهويا لا يخطأ ، لهذا يرد عنها كل الطامعين . وتفتن القرية بسنيورة ، تفتن بها وتفتنها ، ورجالها — حتى الكبار منهم والحريصون على مظاهر وقارهم — يغازلونها ، يفتحون العينين الجميلتين البريئتين على الفساد والشرور . على رغمها أسقطت الجماعة على سنيورة اشتهاءها ، ومن ثم عدوانها ، وعلى رغمها أيضا تتسلل هذه الصورة الى سنيورة فتصبح حقيقتها : مصدر الشرور فى القرية . بسببها فقد حسن أبو شرف ذراعه ، ونتيجة المعركة التى تسببت فيها بين القريتين أحترق أحد الرجال ، وترك امراته وأطفاله الثلاثة ينوحون وينتظرون عودته ، وهجر الشيخ « نور الدين » مكافىء « الشيخ يونس » فى أعمال محمود دياب السابقة ، أمام القرية ومعلمها المسجد . فلم تعد الصلاة تقام فيه ، وقال للناس أن الشر فى قريتهم ، وأنه لن يعود اليهم حتى يتطهروا ، ليس كل هذا فقط ما تسببته فيه سنيورة . هناك ايضا « على الكتف » أمهر سواق فى المركز . من أجل سنيورة أضاع حقيقته وعمله ، وجاء ليقيم بالقرب منها — تحت أقدام القرية — هزأة للناس فيها .

كل هذا يتكشف لنا على طول فصول المسرحية الثلاثة (أو ابوابها كما يقول لنا حسان الغاوى) من خلال لعبة تبادل الادوار و « اخراج الانفعالات » المكبوتة . وتستعرض محكمة القرية شرور سنيورة ، وتحكم عليها وعلى البكرى بالخروج من القرية . ان الجماعة ترفضهما تماما بعد أن امتصا الصورة السوداء التى أسقطتها عليهما ، ويخاف البكرى من الوحدة والارتجاف .. ، ويخاف من نفسه ومن سنيورة التى بداخله ، فيصدر باسم القرية حكمه على سنيورة بالاعدام . ويندفع أكثر هؤلاء الذين أوذوا بسببها — على الكتف بعد أن رفض الزواج منها هو وكل الرجال — ليقتلها . تندفع الصرخة من خارج المسرح وبعدها تندفع...

المفاجاة : ان سنيورة لم تمت ، ليست هى التى قتلت ، بل فتاة بريئة لا شأن لها بالامر كله ! .. وينهار الخيط الدقيق الذى يفصل الحقيقة عن الخيال أمام عينى على الكتف (وهو يخفيها دائما وراء نظارة سوداء ..)، وينفتح أمامه باب الجنون على مصراعيه .

والمسرحية على هذا النحو تحتمل اكثر من تفسير واحد . وسنيورة ترتفع الى شفافية الرمز من خلال تفردها ، وفى المسرحية اشارات كثيرة يمكن أن تخدم هذا التفسير او ذاك . لكن كل التفسيرات يمكن أن يشملها أطار واحد هو العلاقة الجدلية المتوترة دائما بين الفرد والجماعة، بين الجزء المتميز والكل الذى ينتمى اليه . هذا الاطار الشامل يحيط أيضا بعمل محمود دياب السابق « الزوبعة » ، وأن اختلف المضمون وشكل البناء معا . من هنا تحتم أن يكون لمخرج العمل مفهومه الخاص له . فحين تتعدد التفسيرات الممكنة لعمل مسرحى .. علينا أن نتساءل عن فهم المخرج لهذا العمل الذى قدمه من خلاله ، منحازا الى تفسير من التفسيرات الممكنة ، أو موفقا بين أكثر من تفسير . لكن التساؤل فى هذا العرض أمر أكثر مما يحتمله العرض نفسه . فاننى لم أحس أبدا ، ولا استطعت أن أعثر على ضوء يحاول المخرج — من جانبه — أن يضىء به هذا النص الصعب . لا شىء بالمرة . ملأ المسرح بالناس ، بعضهم فى خلفية المسرح وبعضهم فى أماميته ، وجعل الحوار يدور بين هنا وهناك دون أحكام للحركة بين هذين المستويين ، كذلك لم تستطع الاضاءة أن تلعب دورها الذى كان يمكن أن تلعبه خلال انتقال « الحدث » من بقعة الى اخرى على المسرح: حسان الغاوى فى المقدمة الى اليمين ، وعلى الكتف — معظم الأحيان — فى المقدمة الى اليسار ، ثم الذين يعبرون الخشبة من اليمين الى اليسار أو العكس (حسن ابو شرف ، وأرملة متولى وأبنائه الصغار) ، ثم حجازى والسامرون معه فى خلفية المسرح ، ومسعد او البكرى أو الكتف .. من يقف منهم ليمثل دور الآخر . هذه الانتقالات المتتالية ، كان يمكن لو أحكم المخرج توزيع الأماكن على مستويات المسرح ، ثم الاضاءة — بدرجاتها والوانها — ، أن يقدم عرضا فنيا متكاملا وممتعا . قد يبدو من «التكثر الفنى»أن نقف لمناقشة المخرج على هذا النحو .. لكنه هو الذى وضع لنفسه هذا الاختيار الصعب .

شىء آخر نحاسب عليه المخرج هو اختياره محمد رضا ليلعب دور على الكتف . أنه بالاضافة لعدم احساسه بالدور على الاطلاق ، ودون أن يبذل أى جهد من جانبه لفهمه او أدائه ، فهو أيضا لا ينطق الحروف بوضوح كاف (قد يكون هذا عيبا فى نطق الممثل نفسه ، لكنه يستطيع أن يتغلب على جزء منه بالتدريب ، وبمحاولة أجادة الأداء بوجهه وجسده ..)

ولا ينفعل للكلمات التى يقولها .. فهو حين يشكو هو حين يقلد البكرى .. هو حين يقتل سنيورة ويتبين انه لم يقتلها .. بل قتل البراءة فى فتـــاة أخرى ، ومن ثم يندفع الى هاوية الجنون .

هذا كله أداه محمد رضا بوتيرة واحدة وايقاع واحد . كأنه وأقف لالقاء هذه الكلمات دون أدنى انفعال بها . وكان فى الحقيقة عاملا هاماً فى عدم وصول العرض الى المشاهدين : من الناحية الاخرى كان مصطفى كمال (فى دور البكرى) وبشارة عياد (فى دور مسعد) وعبد الحى غازى (فى دور سلامة) أكثر توفيقا . كريمة كامل (فى دور ســـنيورة) كانت تحاول أن تصور سنيورة أكثر ابتذالا مما يجب أن تكون عليه ، لكن هـــذا أيضا يقع جزء من السبب فيه على مخرج العرض أما أداء ابراهيم حافظ لدور حسان الفاوى فقد كان بسيطا ومقنعا يصل الى القلب دون افتعال أو تهريج .

* الطليعة *

شعار .. بلا معنى (*)

قدم مسرح الحكيم عرضا لثلاث مسرحيات من فصل واحد لثلاثة مؤلفين (جدد) . قام باخراجها ثلاثة مخرجين جدد أيضا . المسرحيات بترتيب العرض هى : « قطر الترحيلة » من تأليف سمير نوار واخراج عبد الفتاح شعراوى ، و « السود » من تأليف نبيل بدران واخراج عبد المنعم عطاء ، ثم « البوفيه » من تأليف على سالم واخراج ماهر عبد الحميد .

وقالت « طليعة » مسرح الحكيم وهى تقدم هذا البرنامج (الخليط) ان مهمة المسرح « المدرك لالتزاماته ازاء الحركة المسرحية أن يفتح ذراعيه للمواهب الجديدة دون أن يتساهل قط فى ثقة الجمهور فيه وحقه الاساسى فى الاستمتاع بأعمال فنية جيدة تماما » .

فهل استطاع العرض أن يحقق ما قصد اليه ؟ ..

اذا تجاوزنا ملاحظة أن « البوفيه » ليست العمل الاول لعلى سالم الذى تعرض له فى نفس الوقت مسرحيتان من فصل واحد فى القاهرة وأسوان (وهى ليست ملاحظة شكلية فقط) فان النتيجة النهائية التى نخرج بها من هذا العرض هى ضرورة مناقشة فكرة « الطليعة » ذاتها .

ماذا نعنى بقولنا فرقة « طليعة » أو فرقة « طليعية » ؟ .. هل يكفى هذا الرباط الزمنى (رباط الجيل الواحد اذا توسعنا فى استخدام هذا التعبير) ليكون لنا فرقة جديرة بأن تكون فرقة طليعية ؟ .. هل هى مجرد عدد من الكتاب والمخرجين ، والممثلين لا يجمع بينهم شىء الا انهم

(*) مجلة « المسرح والسينما » ، مارس ١٩٦٨ .

على أول الطريق ؟ .. ان فرقة الطليعة تفرض دائما هذا السؤال : طليعة من .. أو طليعة أى شىء ؟ ..

ثلاث مسرحيات متواضعة . بوسع أى مشتغل بالحركة المسرحية أن يعرف يقينا أنها ليست افضل ما يمكن أن يقدمه شباب هذا الجيل للمسرح . والحقيقة التى يجب على شباب هذا الجيل ان يعرفها — كتابا وفنيين — هى أنهم يتحركون فى مناخ يتيح لهم فرص المعرفة الجادة والحقيقية بالمسرح أكثر من الجيل الذى سبقهم اليه . ثمة كم هائل من الاعمال المسرحية فى مختلف العصور قد ترجم الى العربية ، صحيح اننا نفتقد فى هذا الكم أثر التخطيط المدروس الذى يقدم افضل النماذج فى كل العصور ، لكنه أساس صالح ينبغى على المؤلفين والفنيين التعرف اليه. وثمة دراسات ايضا عن المسرح وفنونه ، وقدمت مسارحنا فى السنوات الاخيرة نماذج كثيرة ومنوعة للمسرحيين من مختلف الاتجاهات والمدارس ، وحظى كثيرون من شباب المسرحيين بالسفر الى الخارج والتعرف على الاتجاهات الجديدة فى فنية المسرح .

كل هذا يلقى على مؤلفى هذا الجيل وفنانيه عبئا ثقيلا . فليس يكفى أن تكون « راغبا » فى الكتابة وأن تجد — بطريقة أو بأخرى — طريقك الى عرض ما كتبت . والمسرح ليس كما يقول لنا مؤلف « البوفيه » مجرد عمل يستطيع المؤلف أن يحصل عن طريقه على أجر مناسب هو فى حاجة اليه . بوسع مؤلف من هذا النوع أن يجد نفس الاجر فى اعمال اخرى .. بل لعله أن يجد أجرا أكبر .. فيريح ويستريح ! .

انك حين تجمع الناس فى المسرح ، وتمتلكهم ، فلابد أن تمتعهم ، وأن تقول لهم شيئا فى نفس الوقت . وقد كنت أتصور — واتمنى — ان تقول لنا الاعمال « الطليعية » فى مسرح الحكيم شيئا . فهل قالت ؟ ..

« قطر الترحيلة » قارب الوصول الى قرية ما ، مجرد قرية ، بلا أسم .. ككل القرى ولانها ككل القرى فلابد ان يكون بها عبيط وشيخ وخفير وشرير واثنان متشابهان فى كل شىء لا هم لهما الا اخراج أوراق الخس من جيوبهما والتهامها فى بلاهة واضحة ، ثم ناظر المحطة ما دمنا بانتظار وصول القطار .. وفلاحون كثيرون . وهم جميعا بانتظار عودة القطار الذى يحمل رجال الترحيلة . ثم تحدث مفاجأة .. يعرف ناظر المحطة ، ومنه يعرف الفلاحون ، ان القطار قد حدثت به حادثة أودت بحياة عدد من ركابه . ويرف السؤال فوق رؤس المنتظرين : من مات فى هذا الحادث ومن بقى ؟ ..

وعن هذا الموقف تنبع المفارقات . فثمة رجل من رجال الترحيلة قادم للموت ، لانه قتل ابن خفير القرية وتكشف السر أمامنا ، وهو يترصد قدومه لينتقم منه . وامرأته حائرة : اذا جاء فمصيره القتل ، واذا لم يجيء فمعناه الموت ، ثم ذلك الآخر الذى وعد فتاة بالزواج وعرفت امرأته ، وهو قادم ليلاقى مصيره بين المراتين ، والفتاة التى تنتظر عودة خطيبها الذى سافر بعد أن ترك فى أحشائها جنينا .. الى آخر ما يمكن أن يثيره هذا الموقف من مفارقات .

وقبل أن يصل القطار يهبط الستار . وتترك المسرحية الدائرة مفتوحة .. والترقب فى عيون الجميع .

هذه فكرة مسرحية جيدة (رغم أنها مطروقة) ، وكان يمكن تناولها بشكل افضل لو لم يعمد المؤلف والمخرج — وكلاهما مسئول بنفس القدر — الى كل حيل الكوميديا « الرديئة » لاضحاك جمهور الصالة واستجداء مشاعرهم .

فهناك ناظر المحطة الذى أكل كعكا كثيرا ، وهو دائم الذهاب لقضاء حاجته ثم العودة وهو يكمل ارتداء ملابسه . ونفورنا من هذا المشهد المبتذل — والمتكرر دائما — ليس نفور « الحس البورجوازى » لكن فضلات الجسم الانسانى لا يجب أن تظل هكذا مصدر أخس انواع الضحك . وهناك تلك الآلية التى تميز هاتين الشخصيتين المنفرتين — سعفان وشعبان — والتى تضحك الصالة نتيجة افتقادها لكل مقومات الانسان وتحولهما الى آلتين بشريتين ، ثم تلك الخناقة الصارخة على المسرح بين فلاحتين تتثنيان وتتقصعان وتتبادلان « الردح » والسباب المقذع .

وبعدة حيل ساذجة حاول المؤلف والمخرج استجداء المشاعر .. فثمة شيخ لا يكف عن ترديد الدعاء والابتهال ، والشرير يعذب ويخنق على المسرح والخاطئة تتوب وتستغفر .. الخ ..

ما أكثر ما يضل ابناء المدينة طريقهم حين يحاولون تصوير حياة الفلاحين فيكشفون عن استعلاء طبقى قبيح ! .. ولانهم يفتقدون معرفة النماذج الحقيقية لاهل القرية وهمومهم وما يدور بينهم ، فانهم يعمدون الى الكليشيهات التقليدية المجوجة : العبيط الذى لا يعمل شيئا محددا لكنه يعرف كل شىء ، والوغد ، والشيخ والخفير .. الخ .. ثم يحاولون اضحاك الجمهور من هذه النماذج والعبث بها عبثا غليظا ! ..

الشىء الحقيقى والثمين فى هذه المسرحية هو اداء **فاروق نجيب** .

مازلت اذكر اداءه الرائع لدور السقا « وانـج » فى مسرحية بريخت « الانسان الطيب .. » على خشبة المسرح نفسه . وما اجدر فاروق نجيب بأن يكون ممثلا كوميديا لامعا اذا استطاع أن يحسن اختيار الادوار التى يؤديها (واذا جاز لنا أن نطلب منه ذلك) .

أما المسرحية بوجه عام فهى لا تضيف لنا شيئا ، ولا تقدم لنا متعة فنية ما ، انما هى شىء يمضى .. دون أن يترك اثرا .. أى اثر ! ..

***

المسرحية الثانية « السود » فكرة طموح وتناول خطابى .

والسود هم الزنوج الذين يلاقون أبشع صور الاضطهاد فى الولايات المتحدة الامريكية ، حيث ينتصب تمثال الحرية بلا معنى . والسود هى مشروع نبيل بدران لنيل دبلوم معهد الفنون المسرحية قبل سنوات ، وقد نشرت كاملة فى كتاب ، وقدمت فى عرض كامل على شاشة التليفزيون . وهى الآن تعد أعدادا جديدا لتلائم مسرحية الفصل الواحد .

وهنا يعرض سؤال : ما دام هذا النص قد أخذ طريقة الى الناس خلال وسيلتين من وسائل النشر .. الم يكن الاجدر بالعرض نص جديد (للمؤلف أو لغيره) لم يتح له أن يصل الى الناس عن طريق الكلمة والصورة ؟ ..

هذه ملاحظة . الملاحظة الاخرى هى تلك التعديلات التى اجراها المؤلف على مسرحيته لتصبح فى مشهد واحد بدل مشهدين ، فقد حذف اشياء واضاف أشياء ، لكن النص المقدم على المسرح يبقى يشارك النص المنشور فى طموحه ، وعيوبه على السواء .

وليست الاشارة الى « المومس الفاضلة » لسارتر سببه مجرد اشتراك العملين فى الموضوع فقط ، لكن هناك البناء الفنى ايضا ، فالمومس الفاضلة فى فصل واحد ومشهدين،كذلك السود ، وان أسماهما المؤلف فصلين ، بل أن معانى وجملا تتردد بنصها فى المسرحيتين : « حين يبدأ البيض الذين لا يعرفون بعضهم بعضا يتحدثون فيما بينهم ، فهناك زنجى يموت .. » ، « لابد أننى شخص مهم كى تلاحقنى المدينة كلها .. »، وهذا الحوار الذى يدور بين فريد وليزى فى المومس الفاضلة عن قتل الزنوج يكاد يتطابق مع حوار الزنجى وجوليا فى السود عن نفس الموضوع.

واذا تجاوزنا هذا التشابه — الذى يفرض نفسه بين العملين — فلا شك فى أننا نتوقع أختلافا أساسيا بين سارتر الذى كتب المومس

الفاضلة فى سنة ١٩٤٦ صادرا عن فكر ليبرالى يدين التفرقة العنصرية ، وبين كاتب مصرى يحاول أن يعرض لهذه القضية نفسها الآن فى ١٩٦٨ .. وفى بلادنا بالذات .

ليس من حقنا أن نصادر حرية الكاتب فى اختيار موضوع ما يكتب ، لكن من حقنا أن نناقش هذا الذى كتبه ونرى ماذا يقول . وقد كان بوسع نبيل بدران أن يعمق تناوله لهذه القضية ، فالآن لم تعد حركة الزنوج فى الولايات المتحدة مجرد حركة جديرة بالعطف والرثاء من جانبنا ، (هذا العطف الذى يخفى وراءه لونا من التنازل) .. أننا الآن — وبعد اشتداد حركة العنف المسلح من جانب الزنوج — ندرك جانبا هاما وأساسيا بالنسبة لنا : ان المعركة التى يخوضها الزنوج فى أمريكا هى استمرار المعركة التى يخوضها الفيتناميون ، والمعركة التى خضناها ونخوضها نحن هنا .. كلها جبهات ضد عدو واحد .

وقد كان بوسع هذه الفكرة — دون خطابية أو زعيق — أن تجعل مضمون المسرحية يصل الى الناس فيمس مشاعرهم التى لم تفلح كل الجمل والخطب البليغة التى قيلت فى ان تمسها ! ..

وقد كنا نتوقع أن يكون تناول الفنان المصرى لمثل هذه القضية فى هذا الوقت بالذات أكثر ثورية من تناول سارتر لها .. لكن الحقيقة ان العكس هو الصحيح ! فسارتر يفضح الحياة الامريكية ويعرى متناقضاتها، ويغوص الى اعماق نماذجها : فريد وعمه العجوز عضو مجلس الشيوخ ، وحين تستسلم ليزى فهى لا تفعل ذلك الا بعد أن تكشف المسرحية لنا كل قبح المجتمع الامريكى وبشاعته . أما نبيل بدران فكأنه يدعو الى « اصلاح ذات البين .. » بين الزنوج والبيض . هناك دعوة « أصلاحية » لا شك فيها تتجسد فى حوار جوليا والزنجى ، والزنجى لا يتمنى شيئا أكثر من أن يرى جميع الزنوج وقد أضربوا عن العمل ! ..

أن هذه الدعوة تبدو الآن متخلفة تماما . فحين يعمد الزنوج الى المقاومة المسلحة يصبح أمرا مدهشا أن يطلب اليهم المؤلف أن يضربوا عن العمل فقط .

وليست السذاجة هنا « فكرية » فقط ، بل فنية أيضا . فالمسرحية لا تكشف الا سطح الحياة الامريكية فقط ، وحين أجرى الكاتب تعديل نص مسرحيته ، فجعل الاحداث تدور فى بيت حاكم الولاية بدلا من بيت مجرد

رجل امريكى أبيض فقد جعل لمسرحيته كلها منطقا آخر : أن حكام الولايات واصحاب الاعمال فقط هم المسئولون عن هذا الاضطهاد العنصرى .. اما الامريكى العادى فلعل له رأيا آخر . كذلك اساء نبيل بدران تصوير الزنوج حين جعل الفتاة « جوليا » تركز حديثها على هذا الجانب من الزنجى : أنه أكثر رجولة وفحولة من الرجل الابيض ! .. أن حلم جوليا بطفل « فى لون الكاكاو باللبن » ليس صادرا حتى عن رغبة أنسانية بقدر ما يعكس رغبتها هى فى فحولة الزنوج . ولا شك فى أن تصوير الامر على هذا النحو ليس سوى استجداء ساذج للمشاعر ! ..

كذلك كان ساذجا هذا الربط الذى اضافه المؤلف للنص المقدم على المسرح ، بين مشكلة الزنوج فى امريكا وبين حرب فيتنام . فقد جعل المؤلف ابن حاكم الولاية يموت فى فيتنام ، ويستدعى ابنه الاخر — الذى قتله الزنجى فى آخر المسرحية — للحرب هو ايضا ، ولكن نفوذ ابيه سيساعده على الهرب من تنفيذ هذا الامر .

اما اخراج « السود » فقد استفاد استفادة واضحة من الالوان ودلالاتها ، فجعل خلفية المسرح كلها ستارة سوداء قاتمة ، واستخدم مستويات المسرح — التى تجرى عليها عمليات المطاردة — استخداما جيدا ، كذلك كان استخدامه للالوان فى كورس الزنوج ، لكن هذا التلخيص الذى لجأ اليه فى الديكور (كأن يحمل صاحب العمل أو حاكم الولاية مقعده بنفسه ، ثم ينصرف به بعد أن يؤدى دوره ، أو هذا الباب الوهمى لبيت حاكم الولاية) لم يكن له مبرر ، وكان من الافضل لو ظل واقعيا كما هو .

المشهد الاخير مصنوع خصيصا من أجل « اسدال الستار .. » . حين يقع الزنجى صريعا برصاص البيض ينكفىء على وجهه ، وترتفع من عمق المسرح لوحة لتمثال الحرية ! ..

***

« البوفيه » مكان مخصص لعذاب المؤلفين ولابد لكل مؤلف من عذاب ...

المؤلف (المسرحى) فنان يحب ان يرى عمله كما هو ، كما تمثله وكتبه كلمة كلمة ، ولكن مديرى المسارح لا يريدون الا املاء شروطهم ، وهؤلاء المديرون ، ادعياء ، اغبياء ، ارهابيون يتمسكون بحرفية النصوص ويستمدون سلطانهم من الكراسى التى يجلسون اليها .

ومؤلف المسرحية يحمل مسرحيته ويدخل لمقابلة مدير المسرح ، فيلقاه

هذا ببشاشة واضحة ، ويدور الحديث عذبا حول الموسيقى والفنون الجميلة ، المؤلف سعيد ، ومدير المسرح يبالغ فى كشف ادعائه وزيف هذه القشرة الفنية ، ويدخل خادم يتحرك كالانسان الآلى .. انه لا يتكلم . كل مهمته أن يسمع الاوامر وينفذها ، وملحق بالمسرح بوفيه حافل بكل المشروبات ، والعقد صريح كما يتكشف لنا وللمؤلف فيما بعد : فى نص العقد أن من يجلس على مقعد المدير له الحق فى أن يطلب ، ومن يجلس على المقعد الآخر (وليس فى الحجرة سوى هذين المقعدين) فعليه ان يشرب!..

والذى يحدث أن المؤلف يرفض . وينقلب المدير انقلابا مفاجئا . وبعد أن كان يغدق المديح على المسرحية وكاتبها أصبح الآن يلعنه ويلعن كل المؤلفين ، ويصر المدير على أن يحذف المؤلف بعض الكلمات من مسرحيته.. (هى بالتحديد أن احدى شخصيات المسرحية تسب شخصية أخرى بكلمة يا ابن الكلب ، وتستخدم هذه الكلمات كالكرة يتقاذفها المدير والمؤلف ويبالغان فيها ..) ، ويرفض المؤلف حذف هذه الكلمة ، « لان الفن هو لغة الناس اللى فى الشوارع » ويأمر المدير فيأخذون المؤلف الى البوفيه ، وعلى ايقاع طبول صاخبة نعرف أن هناك نوعا من التعذيب يتعرض له المؤلف ، ويعود بعده وقد وافق على أن يغير كل الكلمات التى يريد المدير أن يغيرها ، بل وعلى أن يدخل فى مسرحيته اغنيات وكورال .. وكل ما يشاء مدير المسرح ، والمؤلف معذور ومظلوم ايضا .. انه من اجل حاجته الى ثمن مسرحيته سيقبل كل هذه التنازلات .

هذا كل ما تقوله مسرحية على سالم ، لم تستطع أن تنقلنى أبعد من هذه الدائرة ، ولا استطاعت أن تكون ايماء برفض « القهر » مهما كانت الصور التى يتمثل فيها هذا القهر (كما نرى فى مسرحيات ميخائيل رومان على سبيل المثال) المسألة هنا ببساطة أن مؤلفا يقف ليستعرض احزانه ويبرر نفسه ، دون أن تثير المسرحية قضية ما أبعد من قضية « وضع الموظفين فى أماكن الحكم على الاعمال الفنية » ، وداخل هذا الاطار تنحصر مسرحية على سالم .

وعلى مسرح الجيب فى نفس الوقت يقف مؤلف آخر ليبرر نفسه .. أن هذه ظاهرة يجب ان نكف عنها . ما دام المؤلف قد قدم عمله الى الناس فليرض بحكمهم عليه . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فليست هناك نهاية لاشكال التجريب ، والصور المختلفة التى يمكن أن يقدم بها عمل فنى ما . كل هذه امور جدلية ، ومن الافضل للمسرح ولجمهوره معا أن يقف المؤلف ليقول لنا شيئا بدل أن يستدرجنا لان نسمع دفاعه عن نفسه ،

ونخرج لنقول لانفسنا : مسكين هذا المؤلف او ذاك ! .. وماذا كان بوسعه أن يفعل ما دام مديرو الفرق (والمخرجون) على هذا النحو ؟ ..

ان هذا الرثاء الكاذب للذات يعنى شيئا : يعنى أن الكاتب لم يعد لديه ما يقوله ، وبدلا من أن يقدم لنا « عملا » جديدا راح يقدم لنا «ماحول» اعماله القديمة ، ويقول لنفسه — ولنا — : « ما حيلتى اذا كان المسئولون عن تقديم هذه الاعمال جهلة ، وأدعياء ، وارهابيين .. ولا سبيل للتفاهم معهم غير الرضوخ ! .. » .

اننى أعرف يقينا ان مسرحيتين من المسرحيات الثلاث التى تعرض الآن لعلى سالم (فى القاهرة وفى اسوان) كتبتا خلال الاشهر القلية الاخيرة، ورغم هذا وجدتا طريقا سريعا الى العرض (والنشر) ، وكلنا يعرف تلك النصوص الكثيرة التى تتراكم بين أيدى شباب يكتبون للمسرح ، ولا تجد طريقها للعرض او النشر .

فأين شبهة الارهاب اذن ؟ .. وأين ما يمكن أن يكون عذرا للمؤلف المسكين ؟ ..

فى الحقيقة .. قد مجت نفوسنا تلك النغمة التى تتردد احيانا من شباب مسرحنا ، والتى تقول أن المؤلف مظلوم وانه شهيد فى محراب الفن .. وأنه يقف فى وجه العالم وحده .. من اجل ان تصل كلمته للناس. وحين يجد مثل هذا الكاتب فرصته لا يقول شيئا ولا يضيف الى وعينا جديدا .

اذا لم يكن لدى المؤلف — حين يجمع الناس فى المسرح ويمتلكهم — اذا لم يكن لديه شىء يقوله ، فليصمت ، واذا بدأ الكاتب فى تبرير نفسه واعماله فقد بدأ السير فى طريق مسدود .

***

فى أفضل الاحوال .. لم تعد كلمة « الطليعة » تعنى اكثر من مجرد فاصل بين عرضين كبيرين ، برنامج خليط يجمع من هنا وهناك ، ويضيع جهد فنانين وممثلين جادين فى تقديم نصوص رديئة لم يحسن اختيارها .

هذا ما قدمه لنا مسرح الحكيم فى عرضه « الطليعى » .

شكوى (العرضحالجى)
فى القاهــوة (*)

مسرح ميخائيل رومان ؟ .. كقطعة الثلج الطافية فوق الماء ، أقلها ظاهر وأكثرها مستتر تحت السطح الساكن . فمن بين أحد عشر نصـــا مسرحيا طويلا كتبها ميخائيل منذ بدأ الكتابة للمسرح — وقد قارب الاربعين من عمره — لا يعرف له جمهور المسرح فى القاهرة الا أعمـــالا قليلـــة : « الدخان » أول أعماله واهمها ، قدمها المســـرح القومى فى سنة ١٩٦٢ (من اخراج كمال يس) فاثارت حولها عاصفة نقدية أودت بالعمل المسرحى نفسه لكنها لفتت الانظار بشده الى الكاتب المسرحى الجديد ؛ العصبى ، العنيف ، الغاضب .

وفى سنة ١٩٦٤ عرض له مسرح الحكيم مسرحيته الثانية «الحصار» (من اخراج جلال الشرقاوى) وفشلت (الحصار) فى أن تتجاوز نطاقـــا ضيقا من الجمهور ، وفى سنة ١٩٦٥ قدمت له فرقة مرسى مطروح المسرحية

(*) مجلة « الآداب » ، بيروت ، يوليو (تموز) ١٩٦٨ .
— كان العنوان الأصلى لهذا المقال هو : « العرضحالجى : كلمة صادقة ضد الزيف والطبقة الجديدة » ، وكان مفروضا أن ينشر فى مجلة « المسرح والسينما » التى أعمل سكرتيرا لتحريرها .
لكن المسرحية حين عرضها أثارت ردود فعل ساخنة وغاضبة ضد الواقع القائم الذى أفرز ٦٧ وأفاد منه ، مما دفع وزير الثقافة — د.ثروت عكاشة — الى الأمر بايقاف عرضها وهى فى قمة تألقها ونجاحها الجماهيرى. وتولى أحد رئيسى تحرير « المسرح والسينما » — الأستاذ سعد الدين وهبة — مصادرة المقال ، رغم انه كان مسؤولا عن القسم الخاص بالسينما فقط ، ورغم ان الدكتور عبد القادر القط — المسئول عن قسم المسرح — كان قد أجاز نشره ، ولكى يعزز الأستاذ سعد هذه المصادرة ، أرســـل بالمقال من المطبعة مباشرة لمكتب وزير الثقافة ! .
بعدها سلمت نسخة من المقال المصادر للأستاذ سامى خشبة — مراسل « الآداب » فى القاهرة وقتذاك — فنشر بها .

« الوافد » (من اخراج كرم مطاوع) وعرضت فى القاهرة لليلة واحدة وباذن خاص من الرقابة .

والآن يعرض لــه مســرح الحكيم مســرحيته الثــائرة والمثيرة « العرضحالجى » أو « الزجاج » من اخراج عبد الرحيم الررقانى . هذا تلخيص لتجربة ميخائيل رومان مع المسرح الذى لم يتوقف يوما عن الكتابة له ، رغم كل المصادرات ! ..

ومن يقرأ نصوص أعمال ميخائيل — من « الدخان » حتى العمــل الذى لم يفرغ من كتابته بعد باسم«القاهرة. .ليلة مقتل جيفارا العظيم» — يستطيع أن يتحسس سر هذا الموقف من أعمال الكاتب البركانى العنيف . أن مسرح ميخائيل رومان مسرح حاد ، دموى ، وقاس ، مسرح لا يداعب المشاعر ، ولا يربت بلطف ورقة على أكتاف السادة الذاهبين للمسرح من اجل قضاء أمسية بهيجة ، أو ممارسة لطقس اجتماعى . هــو مسرح يستفزك ويقتحمك ، ويفرض نفسه على وجدانك بالحاح وقسوة ، ويدفعك دفعا لان تحدد موقفا منه : بالتأييد المتحمس ، أو الرفض الكامل .

ولاننا فى العادة اعداء ما نجهل .. فالكلمة العابرة تكفى .. والحكم السريع يمنحنا راحة زائفة ! ..

***

القهر ، الأحساس به ، والاستجابة له ، هو « التيمة » الوحيدة التى تجمع بين أعمال ميخائيل رومان . قهر عنيف خانق ، لا قبل للانسان العادى بمواجهته واحتماله تختلف بواعثه وتختلف صوره أيضا .. فثمة قهــر تستطيع ان تجد بواعثة فى الواقع الموضوعى وقهر من نوع آخر .. قهر (ميتافيزيقى) لو صح التعبير ، لا تجد له تبريرا كافيا فى الواقع الموضوعى .. وان كانت بواعثه موجوده على نحو جنينى .

فى « الدخان » يواجه حمدى قهر الادمان والاحساس بالتفاهــه والشعور الحاد بالذنب وهو فى « المعار والمأجور » يواجه قهر الجــو الخانق الذى يفوح بعفن الانتهازية والوصولية وفقدان كل قيمة شريفه من أجل مواصلة التسلق.وهو فى « العرضحالجى » أيضا يواجه قهر الزيف الذى ساد فى كل مكان .. فى عمله وبيته وفى عرض الطريق .

هذا القهر ينتج عن نوع آخر من البواعث فى « الوافد » و « المزاد » و « حامل الاثقال » . هو فى « الوافد » قهر متمثل فى ســيادة العــلم والتكنولوجيا سيادة رهيبة وتدخل النظم فى حياة الافــراد وحــرياتهم

الشخصية الى أبعد الحدود . ان الوافد لا يطلب شيئا سوى أشباع مطالبه البسيطة : الامتلاء ثم الحلم وهو يفد (الى العالم) من أجل أشباع هذه المطالب ، لكنه يفاجأ باشياء كثيرة ، يفاجأ بان هناك من يعرف عنه وعن حياته كل التفاصيل :

الوافـد : انت تعرف اسم ابوى ؟ ..

المندوب (فورا) : طبعا . أعرف أسمك وأسم أبوك واسم أمك ، اعرف سنك كام وبتشتغل وبتسهر فين . أعرف محل اقامتك ومخلف كام عيل ومراتك أسمها أيه ، واتجوزتها ليه وازاى وامتى وعشان أيه . أعرف ...

الوافد (مقاطعا) : أنت عبقرى !! ..

المندوب : لا . انا هاوى . اسمع .. تيجى تشتغل معانا ؟ ..
الوافـد : فين ؟ ..
المندوب : حيكون فين يعنى ؟ .. فى اللوكاندة طبعا ..

ويمضى المندوب ليأتى المسؤول ، ويمضى المسؤول ليأتى الخبير ، وكلهم وجوه لشىء واحد ، يتعرف الوافد فى بعضهم على أصدقاء ورفاق نضال لكن هذا لا يهم فهم جميعا يتشككون فى انتمائه لهم (أو للوكانده)، لا أحد يفهمه أو يحاول أن يفهمه ، لا حق له فى شىء ولا حريه ما دام ليس مثبتا فى أوراقهم ، فكل شىء عندهم له حساب دقيق ، وكل هؤلاء لا يعملون شيئا سوى الضغط على الازرار .. وحين ينفجر الوافد فى وجوههم : « أنتم وكل الالات والازرار والاجهزة كلكم علامة على تدهور العصر .. » يرى نفسه وقد أحيط به ، وهم يسألونه عن أمنيته الاخيرة .. كمن يساق الى الاعدام ! ..

واذا كان بطل « الوافد » قد ذهب الى حيث تترصده كل قوى القهر فأن هذه القوى نفسها جاءت الى بطل « المزاد » فى عقر داره . فبعد أن تحرر من سيطرة زوجته «فريدة» — التى سنلتقى بها مرة أخرى فى العرضحالجى — ومن سيطرة العادات الصغيرة التى ترغمه أرغاما على اتباعها جاء اليه نفس المندوب فى « الوافد » وراح يجرى بعينيه واسئلته تفتيشا شاملا لكل ما يمتلكه حمدى : بيته وثياب امرأته وذكريات شبابه ، ثم يبدأ التحقيق معه ، تحقيق عنيف يخنق الانفاس وينتهى بالحكم على حمدى بالموت لانه حاول يوما أن يمارس حريته :

العجوز : الاقتصاد سياسة ولا مش سياسه ؟ ..

الشاب (فى دهشه تامه) : أيه العلاقة بين الاقتصاد و ..
العجوز : س سؤال .. جاوب .. الاقتصاد سياسة ولا مش سياسة ؟..
الشاب : سياسة ..

العجوز : والاكل سياسة ولا مش سياسة ؟ ..
وتمضى قائمة الاسئلة تشمل الادب والشعر والفن والمسرح ، ثم يبدأ العجوز فى محاسبة حمدى على جرائمه :

العجوز : انت قلت اننا نعيش فى عصر القسوة ، عصر القتله ، عصر اعداء الحضارة قلت ولا ما قلتش ؟ ..

الشاب : قلت ..

العجوز : وأنا عاوز اتكلم واتكلم .. قلت ولا ما قلتش ؟ ..

الشاب : قلت ..

العجوز : حاعيش حياة بالطول والعرض والارتفاع . قلت ولا ما قلتش ؟ .. وكان لا فى دولة ولا برنامج ولا علاقات متشابكه ولا نظام ولا رخاء لم يشهد تاريخ الانسان مثله .. ولا هدف عظيم بنسعى لتحقيقه أن لم يكن بالاقناع فبقوة اسلحتنا الفتاكه .. قلت ولا ما قلتش ؟ ..

الشاب : قلت ..

العجوز : وقلبى مليان شجن ؟ .. قلت ولا ما قلتش ؟ .. (وهو يكتم غيظة بصعوبة) قلبى مليان شجن ؟ .. حاجة رهيبة .. دى لوحدها تكفى لاعدام مدينة بكاملها . قلت ولا ما قلتش ؟ ..

الشاب : قلت :

العجوز : (صارخا) اذن بتحتم موتك ؟ ..

ولان العجوز لا يحب مرأى الدم ، فقد قرر أن يبيع حمدى فى مزاد ، لكن أحدا لا يقبل ان يشتريه .. حتى امه وزوجته . وتنتهى المسرحية بحمدى وقد احاطت به الحراب من كل جانب ، والحراس يتقدمون نحوه لاعدامه .

فى « الوافد » و « المزاد » نفس الافكار الرئيسية : ضياع الفرد فى مجتمع رهيب معقد ، يفرض عليه صورا من الارهاب والقهر لا يستطيع ان ينتصر عليها ولا قبل له بمواجهتها . كل شجاعته فى ان يقول كلمته فى وجه جلاديه ثم يمضى لمصيره المحتوم .

وفى « حامل الاثقال » تجسد هذا القهر فى شخصية حية تدب على المسرح هى حامل الاثقال ، قوى وغبى ، كم هائل من العضلات بلا عقل أو فكر ، فى خدمته مهرج وجوكى وبرفيسور مدعى ، يحتل حامل الاثقال كابينه « رجب » العجوز الذى ظل حياته كلها ينتظر هذه الرحلة ويدخر من اجلها كل القروش والاحلام ، لكنها تسلب منه جميعا بفعل قوة قاهرة ويتعرض العجوز للارهاب ، والتعريض بامرأته ، واهدار كل اعتزازه بحلمه الصغير الذى قضى العمر ينسج خيوطه ولا يجد احدا يستطيع أن يرد اليه حقه المغتصب فى عالم صاخب طافح بالشهوة والجنون . وحين يحاول التمرد يقتله حامل الاثقال ، ويمضى القطار باقصى سرعته ، فى رحلة « الحياة » التى لا تتوقف ..

ان هذا الشاعر المغمور العجوز ، بكل اشيائه الصغيرة ، وحلمه الانسانى البسيط ، وتلك العاطفة الشابه التى لا زالت تربطه بأمراته العجوز ، والتى نمياها معا فى كل يوم من أيام السنوات الاربعين التى قضياها يحلمان بهذه الرحلة ويعدان لها .. هذا الشاعر العجوز يقتل — على المسرح لانه حاول الوقوف فى وجه قوى القهر التى انتزعت مكانه بغير حق ، ومرغت انسانيته فى تراب المهانة ، لانه حاول أن يضم العالم كله فى قلبه الواهن المثقل :

العجوز : قلبى هو والضجيج والصمت والنيازك والشموس سيمفونية رائعة ، وانا باسمعها ..

الزوجة (هامسة) : وانا .. (انفاسها تتوالى بسرعة) .

العجوز : انا سامعها .

الزوجة : وانا .. (عيناها معلقتان به) ..

العجوز : أنا السيمفونية .. أنا الكون نفسه .. أنا الوجود ..

لكن هذا الحلم غير مسموح به ، انه حلم غير شرعى كما تقول مسرحية اخرى لميخائيل رومان هى « الخطاب » (١٩٦٥) . فى هذه المسرحية ايضا يقتل البطل — الفرد لأنه حاول أن يحلم أحلاما غير شرعية. وتقول له أمه وزوجته وخادمته فى آن واحد وبصوت كالعدبد :

العجوز : يا حبيبى الاحلام لازم تكون شرعيه ..

هو (فى قمة الحيرة) : ايه قيمة الانسان بدون احلام .. بدون أوهام .. بدون أكاذيب حتى ! .. (يكاد أن يبكى) .. بدون فوانيس

ملونه تغطى كل القبح اللى مالى العالم ؟ .. بدون موسيقى .. حتى الحزن نحط فيه نشوة ؟ ..

ولان الاحلام تجهض فهى لا تثمر الا العنف والدم ، ومن سقف المسرح تتدلى فى « الخطاب » كف كبيرة حمراء تظل متوهجة حين يضعوا الاغلال فى يدى البطل ، والتاج فوق رأسه ، ويخرجوا به تحيطه هاله الاستشهاد.

هذه الاعمال — حسب ترتيب كتابتها .. الوافد (١٩٦٥) ، الخطاب (١٩٦٥) ، ثم المزاد (١٩٦٦) وحامل الاثقال (١٩٦٧) — نشكل جميعها خطا واحدا فى أعمال ميخائيل رومان . البطل — الفرد يعيش مشاكل عصره بعمق ، لكنها مشاكل العصر كما تنعكس على مرآه رهيبه تضاعف القبح والبشاعه . ابطاله يتحركون فى عالم قاس بلا قلب .. تسوده الالات والاجهزة والنظم التى تستخدم كل وسائل القهر . وعلى هؤلاء الابطال الفى عبء ثقيل ، أن يؤكدوا فرديتهم وانسانيتهم فى وجه هذا القهر ، ويقول الابطال جميعا بلسان الوافد : « أنا موجود قبل كل الاجهزة والمكن .. جذورى فى الأرض عميقه وتاريخى طويل ، انا نبات صحراوى مناضل لا يمكن افناؤه ولا أبادته .. » .

لكن انتصارهم لا يتحقق الا بالموت .. حين يقذفون بكلمتهم فى وجه العالم.قد يأتى هذا الموت حكما باردا بالاعدام « الوافد » أو اهدارا كاملا لانسانية الانسان وتحويله الى سلعة يبيعها نخاس (المزاد) ، أو قتلا عنيفا على المسرح (حامل الاثقال) أو التتويج ومن ثم الاستشهاد (الخطاب) .

أن ميخائيل رومان فى هذه الاعمال جميعا يرى الواقع من جانب واحد ، أو هو لا يرى الا جانبا واحدا من الواقع .. يرى انسان العصر الذى يعيش حضارة عقيمة مجدبه أمتص الاستغلال والالحاد والاجهزة والمخابرات انسانية الانسان فى أفرادها ، وحولهم جميعا الى ارقام معلقة، رتل سيارات يقف فى انتظار رحمة الله . ورحمة الله ابدا لا تجىء ! .

ميخائيل رومان يلتقط بذورا ملقاة على ارض الواقع المعاصر (بوجه عام) لكنه يبدأ من النهاية .. يبدأ بعد أن يدفع « مؤشر الاحداث » الى نهايته . لهذا تبدو رؤيته مخيفة وقاسية . كان الانسان يقف فى مواجهة مرآة غريبه تعكس صورته مشوهه التفاصيل والنسب . القهر هو كل شىء .. والانسان عاجز بلا حيلة ، وصراعه مقضى عليه بالفشل وهو اما أن يعمل « معهم فى اللوكانده » أو يموت .

وهذه هى الحرية الوحيدة التى يمنحها ميخائيل رومان لابطاله فى هذه الاعمال .

***

لكن هناك أعمالا أخرى لميخائيل رومان . هو فى هذه الاخيره يضرب بديه فى قلب واقعنا المتغير ، واقع مجتمعنا نحن ومشاكلنا فيقف بعنف وحدة (وهل يملك ميخائيل رومان شيئا الا العنف والحدة ؟ ..) أمام كليشيهات البورجوازية الزائفة : امام البيروقراطية والانتهازية ، أمام محاولات التسلل التى يقوم بها أصحاب التطلع الطبقى لوراثة مراكز القوى القديمة ، أمام فشل محاولات التنظيم السياسى . أنه يقف ضد القهر والزيف ، ضد كل ما من شأنه أن يخنق أنفاس انسان يسعى لان يكون حرا فى مجتمع نظيف .

هذا الاتجاه فى أعمال ميخائيل رومان يضم ثلاثة أعمال : « الدخان » (١٩٦٢) ، « المعار والمأجور » (١٩٦٦) ، ثم « العرضحالجى » أو « الزجاج » (١٩٦٨) .

حمدى — شخصية ميخائيل المفضلة — هو بطل الاعمال الثلاثة ، وهى حلقات فى سلسلة تؤدى كل واحدة الى الاخرى .. وهى جميعا تردد « تيمة » واحدة : حمدى فى مواجهة عالم متغير . بل ان العملين الاخيرين منها يكادان أن يكونا وجهين لموقف واحد يقفه حمدى .. الاول فى عمله ، والثانى فى بيته وفى عرض الطريق .

وحتى نزداد فهما للعمل الذى نعرض له لابد من القاء نظرة سريعة على العملين الاخرين . ان مسرحية « الدخان » كلها تقول شيئا واحدا : مواجهة العالم بالرفض والتمرد فقط لا تكفى ، لابد من هدف محدد يوجه اليه هذا الرفض وهذا التمرد . وحمدى فى الدخان يردد دائما جمله واحدة : « لا هى الاجابة الوحيدة فى وجه الارهاب .. » لكنه يعرف فى النهاية أن « لا » وحدها لا تكفى ، وأنه لابد من « لا » محددة وهادفه ..

كان حمدى يواجه الوحدة ، والاحساس بالتفاهه ، والشعور الحاد بالاثم تجاه أخته ، يواجه مشاعره هذه جميعا بالادمان . لقد منحته المخدرات الحلم الذى يبحث عنه فى عالم ملىء بالقبح :

حمدى : أنا فقدت ايمانى بكل شىء .. مفيش حاجة فى الدنيا تقدر تستثير همتى لا المال ولا النساء ولا الاسرة ولا الاطفال ولا النجاح .. كل انسان عالم لوحده عالم أسير محبوس جوا جلده ، وكل واحد بيحاول يهرب من السجن بالصداقة أو بالحب او بالعمل . لكن لما بيجى الليل

وينطفى النور بينفرد الانسان بنفسه داخل سجنه وبعض الناس بيواجه الوحده بالمخدرات .

ورغم أن حمدى يواجه كل مصادر القهر ، وينتصر عليها ، ويتركنا فى نهاية المسرحية أمام الامل بانه قد تغير ، وانه سيكون اكثر صلابة فى وجه العالم ، وأنه سينظر الى المشاكل فى عينيها ، الا أن هذا السؤال يظل قائما فى الدخان : الى اى حد كان حمدى يواجه قوى القهر التى يفرضها عليه واقع موضوعى .. والى اى حد كانت هذه القوى نابعه من داخله..

أننا نجد الاجابة على لسان بطل اخر هو على فى « المعار والمأجور »، انه يقول لنا بوضوح ان الفرد مضطر لان يرضخ للضغوط من اجل ان يعيش ويواصل حل مشكلاته اليومية الصغيرة وأنه لا يستطيع ان يكون حرا فى مجتمع فاسد ، وكل الناس الصغار لا يستطيعون أن يواجهوا فساد الواقع بالرفض والتمرد ، لابد من أن يقبلـوا « التوافـق » ويحتفظوا بعذاباتهم داخل صدورهم ، لا تنفجر الا لحظة الغضب الخانق او الشعور الفادح بالتعاسة .

وبلسان حمدى فى « العرضحالجى » ينطق على فى «المعار والمأجور »: على (مندفعا) : الناس بتخاف .. لو كان الله خلق الناس كلهم ابطـال كان العالم فنى من زمان .. الناس بتخاف .. كل اللى ساكن فى شقة رخيصة لازم يخاف .. كل اللى عنده ولدين فى مدرسة قريبة من البيت لازم يخاف .. هو ده القانون فى المجتمع ومجنون كل اللى يتجاهله او ينساه ..

عبد الجواد : بحر من العلم .. بحر من العلم ..
على (فى حدة شديده) : لا . هو ده القانون فى المجتمع لغايـة ما المجتمع يجعل من المستحيل على اى كلب انه يحقق اى مصلحة بالواسطة ولا التبعية ولا الصداقة ولا الرشوة ولا أى وسيلة اخرى تستجيب لها نفوس الضعفاء .

أن ما يثور ضده حمدى فى « المعار والمأجور » — « وعلى » وجه من وجوهه — هو ما يثور ضده فى « العرضحالجى » . فى الاولى تنحصر ثورة حمدى داخل عمله ، وتمتد فى الثانية لتواجه الزيف فى بيته وفى الطريق . فى الاولى يقدم ميخائيل رومان نماذجه من قطاع راسى فى مصلحة حكوميـة: صغار الموظفين فرئيس القسم ثم مدير الاقسام فمدير الادارة . هـرم يحاول كل أن يتسلقه .. لا يهم أن غطت الدماء وجهه او داس فى تسلقه على لحم الاحياء وجثث الموتى ، ومن اجل درجة جديدة من هذا الهرم —

الذى يتجسد على المسرح — ينافق الجميع ويعقدون الصفقات ، يخونون ويرتشون ، والذى يريد أن يحتفظ بحد ادنى من الشرف فلابد أن ينزوى ويخاف حريصا على حل مشكلات حياته الصغيرة متابعا رحلة أيامــه التافهه . أما فى العرضحالجى .. فان هذا القطاع الرأس يتحول الى شريحة أفقية واسعة تعرض نماذج كثيرة من الناس بلا تمايز .

لكن حمدى فى « المعار والمأجور » « والعرضحالجى » كليهما واقف فى قلب مشاكل الواقع المتغير . واقع مرحلة التحــول التى تســودها التناقضات : نستورد القمح وننفق اموالا كثيرة على المظاهر الفارغــة ، نرفع شعارات رائعة وعظيمة لكننا نتخفى وراءها كى نمارس سوء نوايانا ورغباتنا فى التسلق على أكتاف الاخرين . نبدو أمام الناس نظافا طاهرى القلوب والايدى لكننا نخفى التحلل والعفن فى داخلنا . حقيقتنا لا تهم أحدا لكن مظهرنا هو ما يجب أننهتم به ، ويهتم به الناس .

مئات التناقضات الصغيرة والكبيرة يقف أمامها حمدى فى « المعار والمأجور » ثم فى « العرضحالجى » وفى هذه الاخيرة يكتشف أن الزيف الذى كان يواجهه فى مكان عمله قد سبقه الى بيته ، وبقى بانتظاره أيضا فى عرض الطريق .

***

يعود حمدى الى بيته فى العاشرة صباحا دون توقع أو انتظار مــن احد . لقد قرر حمدى اليوم شيئا .. وهو لم يعد يستطيع الانتظــار : « لازم اتحرك فورا لازم أعمل حالا اللى كان لازم أعمله من سنه واثنين وثلاثة .. » من هذه اللحظة المليئة تبدأ الدراما فى مسرحية العرضحالجى .. لحظة صدق مع النفس ، لحظة توقف ، لحظة اتخاذ القرار والعمــل فورا على تنفيذه . ان حمدى يجب أن يقول الآن ما عجز عن قوله ثلاث سنوات ، والحق أن الــذى يقف بينه وبــين تنفيذ قــراره ليس تلك « المشاحنات الزوجية » تلقاه بهاء زوجته التى اندهشت لعودته فى غير موعده ، لكنه شىء أعمق ، شىء يرتبط تماما بما قرر حمدى أن يقف ضده .

وفى البيت تجرى عملية تزييف هائلة تقودها الزوجة ، وتشترك فيها الخادمة وخادم آخر « استلفته » الزوجة من جيرانها .. مفارش نظيفة تفرش على الموائد ، تمثال « المفكر » يلقى بعيدا « لان شكله وحش .. » وتقرر الزوجة ايضا ان تلقى بمكتب حمدى ومقعده الى المطبخ حتى لا تقع عليهما عين واحدة من زائراتها . انها بانتظار « نسوان الاكابر » القادمات لزيارتها .. نساء هؤلاء الرجال الذين ثار ضدهم حمدى فى « المعــار والمأجور » .

ويفجر هذا الموقف المتأزم حقيقة العلاقة بين حمدى وفريده . انها علاقة قائمة على الزيف ، وكل من الزوجين اللذين يعيشان تحت سقف واحد ينتمى لعالم مختلف كل الاختلاف . فريدة متعلقة بالطبقة الجديدة واسلوبها فى الحياة وحمدى يرى أن الذين ينتمون لهذه الطبقة « لصوص يسرقون قوت الاطفال .. عصابة بتأكل من بيت المال .. » . فريدة لا يهمها الا المظهر ولا يعنيها الا ما يقوله عنها الناس ، وحمدى يرفض التزييف فى مظاهره الصغيرة والكبيرة على السواء :

فريده : أى واحدة حلوة تيجى تزورنى ، تروح وتجينى اخر الليل وعلى وشك ابتسامة صفراء فيها التشفى والانتقام .. « نفسى اشوفها وهى صاحيه من النوم .. » .

حمدى : الاشياء المستعارة بتغيظنى انا ما باحبش الفتارين ..

فريدة : لانها بتكشفك .. تضرب ايدك فى جيبك ..

حمدى : لا ، لان قمامة العالم بتقف قدامها .

فريدة : نعم ..

حمدى : القمامة ، زبالة البلد من قدام الفتارين ووراها ..

ويروح حمدى يسخر من (نسوان الانكشارية) كما يسمى زائراتها فتنفجر فريدة :

فريدة (وقد أنفجر التوتر) : ميت مرة قلت لك ما تطولش لسانك على اللى أحسن منك ناس أكابر ، خواجات ، البيت اوروباوى ، الاكل أوروباوى ، واللبس أوروباوى دبوس أبره لازم يجيبوه من بره.. مش ممكن يحط على جسمه قشاية من صنع مصر ناس عايشين من غير ميزانيات ..

لكن حمدى يرفض هذا النمط من الحياة بوحشية ، وهو حين يرفضه يكشف عن رسوخ قدميه فى أرض بلاده من ناحية ، وعن وعيه بان هذا النمط لو ساد فحتم أن يضيع كل شىء ، وان نصبح مجرد مستهلكين لما تنتجه دول حلف الاطلنطى .. ولا تقابله فريدة الا بالسخرية ، ثم تلقى فى وجهه بصورة النجاح البورجوازى :

فريدة : فاكر نفسك مين ؟ بيتك فيه ايه ؟ دولاب هدومك فيه ايه ؟ ايه اللى عندك ؟ حسابك الجارى كام ؟ ماهيتك اد ايه ؟ فى بيتك كام سفرجى وخدام ؟ مين اللى عمل الديكور الجميل ده ؟ ..

وهى تتبع الوسائل التى تراها محققة لهذا النجاح فتدعو « نسوان الانكشارية » هؤلاء وتعد حمدى بانها ستجعله واحدا من الذين يشربون الويسكى والشمبانيا ويسكنون الزمالك .. فقط لو اطاعها ..

ويقدم لنا حمدى رؤيته لنفسه . أنه ليس (كلب بافلوف) الذى تحكم استجاباته ردود الفعل العشوائية .. لكنه كلب فى صورة اخرى .. « كلب المقاول طالع جرى .. كل ما تفوت عربية يعوى عليها ويجرى وراها ومايحصلهاش يقف تمر عربيه ثانية يعمل اللى عمله فى الاولانيه .. وفجأه أكتشف أن أنا الكلب أنا كلب المقاول .. أنا باجرى ورا أيه ؟ أيه اللى أنا عايزه ؟ أيه المطلوب منى ؟ والنهارده عرفت .. أيوه عرفت .. ».

ولا تفهم فريدة شيئا من هذا كله ، فهى مشغوله تماما بزائراتها وهى تطلب الى حمدى أن يذهب ليشترى بعض لوازم الزيارة « الجاتوة والمارون جلاسيه والباتون ساليه » .. هى التى ستقضى بقية أيام الشهر وطعامهما الفول المدمس . وينقلب حمدى انقلابا عنيفا مفاجئا حين يعرف أن طفله ليس بالمنزل ، وان فريده قد أرسلته عند أختها منذ الصباح كى تفرغ لزائراتها .. ويخرج مثقلا بالغضب والحزن :

حمدى : لو كان عرضحالجى كان كتب الف شكوى وجواب ، كان خبط على كل الابواب لكن أنا .. لا . لازم اعمل مولد .. انفعل .. وهات بن وهات سكر وهات قهوة وهات ورق واتسلطن واتكيف واستعد وحرر .. (يضحك فى آسى) لو كان عرضحالجى كان كتب كل الكلام على اى ورقة فى أى ساعة على أى ترابيزة ..

هذه الكلمات التى ينتهى بها الفصل الاول تلقى حول حمدى سؤالا : هل هو كاتب ؟ لكن ميخائيل رومان يختار ابطال أعماله دائما من « المثقفين » حتى لا تكون ثمة غرابة فيما يقولون أو يفعلون .

حمدى اذن قد قرر انيكتب رسالته أو شكواه ، قرر هذا فى الصباح فقط حين رفض الاستمرار فى اطاعة أوامر رئيسه التى يعرف أنها ليست فى صالح العمل أو صالح الناس .

المشهد الثانى (والمسرحية فى نصها المطبوع من مشهدين فقط لا ثلاثة كما فى العرض) التيمة الرئيسية فيه هى : حمدى فى مواجهة الزيف خارج بيته . انه فى الشارع ، شارع جانبى وراء الاوبرا حيث يجلس ثلاثة عرضحالجية ويختار حمدى أحدهم ليكتب له الشكوى أو الجواب ، ومن حولهما يتجمع الناس ويشتركون فى الحوار الدائر .

وتتردد تيمات عرفناها من قبل فى أعمال ميخائيل . فالعرضحالجى مرتاب فى حمدى ، يظنه دسيسة من أحد الاجهزة (وما اكثرها) للايقاع به وتزداد ريبة العرضحالجى فيه حين يطلب منه حمدى أن يترك السطر الاول من الشكوى دون عنوان ، ويثور العرضحالجى :

العرضحالجى : ثلاثين سنه فى الكار عمرى ما كتبت شكوى ولا جواب من غير عنوان .. فيه جواب من غير عنوان يا عالم ؟ .. فيه ولا مليون سيد فى البلد مش عاجبك ولا سيد فيهم تكتب له الشكوى !! ..

ويدخل رجل البوليس الى المسرح ومزيد من الجمهور ويستخرج رجل البوليس قلما من جيب حمدى (وعلى وجهه ابتسامه من يعرف كل شىء..) ويقول حمدى عن قلمه أنه ان كتب كلاما « بيطلع كلام فارغ .. لا بيتفهم ولا بتيجى منه فايدة .. عجز يمكن ولاذمته خربت .. » ويغمز رجل البوليس بعينه للعرضحالجى من وراء ظهر حمدى ويطلب منه ان يكتب ما يشاء ، ثم يطلب من حمدى أن يمليه .

وتأتى كلمات حمدى فى ثورته على الفتارين غير مفهومه للجمهور ، وتأتى تعليقات الجمهور لتعكس مأساة نمط من المثقفين والكتاب اعتادوا أن يملأوا أفواههم بكلمات كبيرة لا تعنى شيئا ولا يفهمها احد :

الجمهور : مش فاهمين ولا كلمه .. متعلم تمام ..

الجمهور : لو جاهل كنا فهمناه ..

الجمهور : حتى العربى بتاعة انجليزى ..

حمدى : لا ..

الجمهور : ويعرف كافة لغة .. مافيش حاجة مايعرفهاش ..

حمدى : مفيش حاجة اعرفها ، هو كل من لبس بدلة بقى متعلم ؟ .. ياما فيه أفندية آخر عظمه .. لكن جهله واميين وحرامية وولاد كلب حريم ! ..

ويندفع حمدى فى مونولوج طويل (ومعظم أعمال ميخائيل رومان مونولوجات طويلة) يتضح خلاله ما يعينه بالفتارين . انها كل شىء زائف، كل شىء مصنوع ، كل شىء لا يصدق ظاهره وباطنه ، كل نتاج حضارة مريضة من أجل أن تخفى كل القبح والتدهور ، انها كل الفتارين التى

تحول الجنس الى سلعة ملفوفة ومغلفة فى واجهاتها ، أنها كل الارتباطات المصنوعة بين رجال ونساء يتبادلون الزيف والمصالح ، أنها هؤلاء الذين يدخنون سجائر (الكنت) ويفخرون بانهم (غاويين أمريكانى) ، أنها هؤلاء المديرون الذين يثبت انحرافهم لكنهم رغم ذلك يرقون الى أعمال أكبر وأخطر ، أنها مديره هو ، مدير حمدى بالذات الذى فجر الازمة من البداية حين طلب منه أن « يكتب فى الدفتر كلمتين .. وآهى فترينه والسلام .. ومضى عليهم الموجودين .. وأن كانوا العشرين يبقى أحسن » ورفض حمدى أن يستمر فى الزيف والتخريب .

لكن الجمهور يفهم ما يقوله حمدى فهما خاصا . انه يتصوره ضد الفتارين التى تبيع الترمس والفول والفطير .. الخ ، ويهم بالاعتداء عليه حين يدخل فتوة الحى (وهنا ينتهى الفصل الثانى من العرض) . خلال المشهد التالى بين حمدى والفتوة والجمهور تتضح أكثر وأكثر طبيعة حمدى وطبيعة الفتوة والجمهور ، ومضمون الشكوى التى يريد حمدى أن يكتبها . أن الجمهور يعرف تماما من يخدعه وهو لا يتسامح معه ويهدىء الفتوة من روع حمدى ويؤكد له أنه فى أمان .. وهو ليس فتوة الا لانه سجن وضرب أكثر من مرة .. ولانه فى خدمة الجميع . ورغم كل المحاولات لبث الثقة فى نفس حمدى فانه يظل على خوفه وحيرته وتردده ، وهو يحاول خداع الجماهير فيحدثهم عن الفتارين وما تعرضه من ملابس داخليه على أجساد عارية ، لكن الفتوة يقطع عليه خدعته فيهدده ويرغمه على العودة لحديث الفتارين الذى يهمهم ، ويحاول حمدى مرة أخرى فيعرض أن يدفع للعرضحالجى أجر وقته الضائع ويمضى الى حال سبيله ، لكن عرضه هذا يرفض أيضا لان « الفتارين دى بتاعتنا ، ولا يمكن تحصل فيها أى حاجة الا بموافقتنا » ، ويدخل حمدى مع الفتوة فى حلم جنسى كثير التفاصيل عن مزايا الزواج بأربع نساء بدل واحدة ، ويهيمان معا فى هذه الرؤية الجنسية الحافلة بالامتلاء والشبق ، لكن واحدا من الجمهور يتدخل فيقطع استرسالهما ويرد حمدى الى حديث الفتارين .ويلجأ هذا الى آخر حيلة فيستعطف الفتوة ويشكو له عجزه ، ويرجوه السماح له بالذهاب من أجل طفله .

وتتأكد ريبة الفتوة والجمهور فيه أكثر وأكثر . ويدور مشهد عنيف يردنا الى مشاهد الاستجواب والتحقيق المألوفة فى مسرح ميخائيل رومان : سرعة فى الايقاع ، وعنف فى الحركة والتعبير ، وينقض الفتوة على حمدى ممسكا بخناقة .

تحت وطأة القهر ، وتحت وطأته فقط .. ينفجر حمدى ! .. .

وفى المونولوج الاخير يندفع حمدى — فى قمة غضبه وتفجره — ليذكر الجمهور بتاريخ القهر الذى عاناه وتاريخ نضاله ضد هذا القهر . فقد أتى على مصر حين من الدهر تحولت فيه حياة الفلاحين وعملهم الى شوارع لامعه وقصور باذخة ودار للاوبرا من أجل تحقيق نزوات خديو مجنـــون مخرب يريد أن تصبح مصر « قطعة من أوروبا » (تذكر الحوار عن نمط الحياة الاورباوى ..) ويذكر الجمهور بصور نضاله ضد ممثلى القهر : « يا جدعان يا فتوات يا وحوش يا كواسر .. يا اللى ضربتم بونابرته فى الازهر والحسين والمغربلين وخط الازبكية وبركة الفيل .. رحتوا فين ؟ يا اللى صبيتم المدافع والدانات فى سوق السلاح والحمزاوى رحتوا فين ؟ يا اللى طردتوا فاروق ابن الســـلاله الخديويـــة وضربتو الباشـــوات والخواجات رحتوا فين ؟ .. » .

وتدخل فريدة وحمدى فى قمة غضبه .. واحدا من كتلـــة بشرية غاضبة — فينفجر فيها حمدى بقسوة ويفضح الزيف الذى تعيش فيـــه حياتها ، وينزع عنها كل الاقنعة بلا رحمة وينزع عن راسها الشعر المستعار فتسقط آخر شعره وينفجر حمدى صائحا فى شراسة . « جميع جدعان العرضحالجية فى بر مصر كله يكتب .. الدمار للفتارين حطموها يا رجال حطموا كل الفتارين اللى بتخفى وراها كل الدمامه والعفن .. » ويلقى حمدى المسؤولية على الجميع دون تمييز : « جبان كل اللى يقول ماليش دعوه جبان كل اللى يقول هم عايزين كده ، جبان كل اللى يقول انا عندى عيال عايز أربيهم .. جبان كل اللى يقول اذا كنت فى بلد بتعبد التور .. » والعنوان : (الى كافة عموم أهل الوادى ، فى الحقول والجنـــاين ، فى الغيطان والمصانع ، فى المكاتب والمزارع والصحارى .. لازم عمـــوم الخلق تجهز فورا .. بكره يوم الانتصار) .

على هذه الكلمات الاخيرة اختار الاستاذ عبد الرحيم الزرقـــانى ان ينهى الفصل الثالث ، لكن النص المنشور للمسرحية (سلسلة مسرحيات عربيه العدد ٧) يثبت نهاية أخرى : يستدير حمدى الى فريدة — وقد خلا المسرح الا منهما — فيناجيها ويسترضيها ويعينها على النهوض ، هما معا ، وسيظلان دائما معا ، ويواجهان كل شىء معا ، وسيجنبان اطفالهما الدموع التى ذرفاها .. ويلتقط حمدى الباروكة الملقاة على ارض المسرح ويتقدم بها الى فريدة :

حمدى : البسيها أن كنتى شايفة نفسك أحلى بيها .

فريدة (تأخذها وتتأملها) : ما عادتش تنفع ، (تلقيها على المسرح) بعد الناس ما شافت الحقيقة ما عادتش تنفع .

حمدى : (بقوة) ولا أنتى محتاجة لها كمان ..

فريدة : (بقوة) ولا أنا محتاجة لها كمان ..

يخرجان معا ببطء من المسرح .

هذه النهاية التى وضعها ميخائيل رومان لمسرحيته (وكما يلاحظ الاستاذ فاروق عبد الوهاب فى مقدمته للدخان والزجاج) نهاية مصنوعة ولعلها تنتقص من المسرحية كلها أكثر مما تضيف اليها .. والانتقال المألوف فى مسرح ميخائيل رومان من الواقعية الى التعبيرية لا يجعلنا نرفض هذه النهاية لانها لا تتفق مع الواقع ، أو لان هذا التغيير من جانب فريدة فجائى وغير مبرر ، بل اننا نرفضها لانها تعنى — بالنسبة لما نقوله المسرحية كبناء فنى كامل — قبول حمدى التعايش مع جانب من هذا الزيف الذى كانت صرخته ضده هى جوهر عمله .

واذا كنا نتفق مع الاستاذ عبد الرحيم الزرقانى فى الكلمات التى اختارها لستار النهاية فاننا نختلف معه حول تقسيم المسرحية الى ثلاثة فصول بدل فصلين ، أن هذا اضعف من تماسكها ، وجعل الفصل الثانى — بوجه خاص — يبدو مترهلا خاصة وأن الحوار الذى يدور فيه حول سوء فهم ما يقوله حمدى عن الفتارين يتكرر فى الفصل الثالث مما يخلق لدى المتفرج احساسا بالاطالة دون جدوى . أن تقسيم المسرحية الى فصلين فقط يتفق تماما وبناءها ، فى الفصل الاول تيمة واحدة : حمدى يواجه الزيف فى بيته وفى الثانى تيمة أخرى مقابله مكمله : حمدى يواجه الزيف فى الخارج . اما ما يقوله الاستاذ الزرقانى من أن اجهاد الممثلين (خاصة الاستاذ حمدى غيث فى دور حمدى) هو الدافع وراء تقسيم الفصل الثانى الى فصلين مستقلين فأمر غير مقنع . ان الحماس الحقيقى الذى يقابل به أداء حمدى غيث للمونولوجات ، ثم فى نهاية العرض خير مكافأة له على حبات العرق التى تغطى وجهه .

كذلك فان هناك أجزاء من النص قد استبعدها الاستاذ المخرج ولعل اهم هذه الاجزاء فى تصورى هى التى حذفت من المونولوج الاخير (٢٣١ الى ٢٣٣ فى النص المطبوع — ص ٨٩ — ٩٠ فى كراسة المخرج)،فهذه الأجزاء المحذوفة تساهم فى توضيح صورة الفتارين ومفهومها الذى يقصده المؤلف من خلال نماذج عديدة ، لكن الأستاذ الزرقانى صادق مع نفسه ، وما لا يستطيع أن يفهم مضمونه على نحو واضح لا يستطيع — بالتالى — تجسيده على الخشبة .

***

ان مسرح ميخائيل رومان مسرح وحشى عنيف ، يفرض على المخرج — والممثل الاول أيضا — جهدا دؤوبا لابد من أدائه ، والوقوف الطويل عند نص مثير لا يجب أن يسقط الاهتمام عن الدور الذى لعبه الاستاذ عبد الرحيم الزرقانى فى توصيل هذا النص الى جمهور الصالة . ومسرح ميخائيل رومان يعتمد على الكلمة فى كل شىء .. الكلمة المشحونة بالغضب أو الرفافة بروح الشعر ، وهو مسرح الشخصية الواحـــدة والمونولوج الطويل ، فحين يصبح الحوار عقيما أو حين يصبح القهر خانقا يولــد المونولوج كضرورة فنية ، ثم هناك الانتقال من الواقع الى التعبير ، مـن كلمات السباب الى أخيلة الشعر . اقول أن كل هذا يلقى على مخرج نصوص ميخائيل رومان عبئا ثقيلا ..

ولا شك فى أن جهدا مخلصا قد بذله الاستاذ الزرقانى .

بدأ المخرج بوجهة نظر محدده بزمان المسرحية ومكانها (القاهرة — ١٧ — اغسطس سنة ١٩٦٧ — ، التاريخ الذى يكتبه العرضحالجى فى بداية شكواه) ، مرارة الهزيمة فى حلوقنا جميعا ، ونحن مسؤولون — كل بقدر — عن رعاية المناخ الذى افرخت فيه عوامل الهزيمة ، لا فرق بين ما يحدث داخل بيوتنا وما يحدث خارجها .

وحمدى مثلنا جميعا كان حائرا ، ممزقا بين الاتجاهات المختلفـــة والدروب المتشابكة والدوامات المتداخله التى غرقت فيها نفوسنا تلك الايام المثقلة بالهزيمة والمراره ، وجاء التعبير عن هذه الحـــيرة ، وعن تضارب الاتجاهات وتشابكها فى الديكور التجريدى الذى صممه الاستاذ / رءوف عبد المجيد . طريقان متوازيان .. أحدهما صاعد والاخر هابـــط (الصعود والتسلق تيمة هامة فى المسرحية) ، وطريقان يتقاطعان معهما ، هذا التوازى والتقاطع يوحى بجو الحيرة التى يعيشها حمدى كمواطن اولا ثم حيرته الخاصة بين أن يقول كلمته أو لا يقولها وهو يردد — على طول الفصول الثلاثة : (وأنا كان مالى ومال دا كله ؟ .. ما كنت فى حالى ..) ، ومن هنا جاء الديكور على هذا النحو .. معبرا حقا لكنه مرهق لحركة الممثلين على الخشبة صعودا وهبوطا ، دخولا وخروجا .

ولان ما يحدث فى الخارج لا يختلف عما يحدث داخل بيت حمـــدى (وهذا ما يلح المؤلف على تأكيده فى الارشادات المسرحية للفصل الثانى) فان الديكور يبقى طول الفصول الثلاثة كما هو ، اضافات صغيرة فقط واختلاف فى استخدام قطع الاثاث القليلة ، فمكتب حمدى يصبح مكتب العرضحالجى حسان ، والطاولة الصغيرة فى الصـــالة تصـــبح مكتب العرضحالجى سيد وهكذا ، وأضيفت فى الفصل الثانى أشياء قليلـــة :

اشارة مرور وبعض علامات الطريق (كل هذه العلامات تقول ممنوع . ممنوع الاتجاه — ممنوع الوقوف — ممنوع السير ..) . واستخدم المخرج اشارة المرور — التى تضىء باللون الاحمر فقط — لتقول (أن هذا الذى يحدث خطأ ..) حين يشكو العرضحالجى لحمدى سوء حاله وحين يتردد حمدى فى املاء شكواه ، وحين يقترب منه مدعى العلم ليقرر أنه مجنون .. **الخ** .

ورغم امكانيات الاضاءة المتوفرة — نسبيا — فى مسرح الحكيم — الذى عرضت عليه المسرحية — الا أنها لم تستغل استغلالا كافيا (وربما كان بعض السبب قلة عمق المسرح مما أعجز المخرج عن أضاءة البانوراما التى أقامها فى خلفية المسرح أضاءة كافية) ، لكنها استخدمت فقط لتبرز موقف حمدى .. فتساوى بينه وبين الزوجه والأم حين يعمد الى السخرية واللامبالاة وتفصله عنهما وتخصه بحزمة ضوئية مركزة حين يبتعد نفسيا وفكريا عنهما . كذلك لعبت الاضاءة دورا هاما فى المونولوجات الطويلة واستطاعت بمصاحبة الموسيقى — أن تعوض جمود الحركة على المسرح.

وقد اعتمد الاستاذ كمال بكير فى تأليف موسيقى المسرحية على تنويعات نغمية ثلاثة للحن (بلادى بلادى ..) تلتحم مع دقات الساعة فى الفصل الاول وتوحى بالتذبذب (كحركة البندول) وتصاحب مونولوجات حمدى بنغمة خافته ، ثم ترتفع وتتحد التفريعات المختلفة لتكون اللحن الاساسى مع الكلمات الاخيرة من الفصل الثالث .

ان حمدى هو الشخصية الواحدة ، والفرد — البطل أساس مسرح ميخائيل رومان ، وهو لهذا بحاجة الى ممثل عظيم . وقد كان حمدى غيث فى ادائه لدور حمدى ممثلا عظيما .

حمدى غيث كان يقدم فى كل ليلة مثالا رائعا لممثل مخلص ، يضع كل خبرته (مخرجا وممثلا) فى التفاعل مع النص ، فيأخذ منه ويضيف اليه ، وطوال فصول المسرحية الثلاثة لا يتوقف حمدى عن الحركة صعودا وهبوطا من يمين المسرح الى يساره ، عبر ديكور مجهد ورغم تعدد الليالى التى شهدت فيها العرض وتباعدها ، لم ألاحظ — مرة واحدة — أن حمدى قال كلمة فى ليلة من غير المكان الذى يقولها منه فى كل الليالى . لقد أستطاع حمدى غيث أن يؤدى دوره بوعى وعمق وأن يحكم حركته الدائبة طول ثلاث ساعات ، وأن يسيطر سيطرة تامة على مفردات أدائه: صوته وايماءاته وحركاته الجسدية .

كذلك أدى الاستاذ توفيق الدقــن دور الفتــوة القصــير بتمكن واقتدار ، وهو من الادوار التى تلائمه تماما ، وادى أدوار العرضحالجية الثلاثة عبد العزيز أبو الليل وعز الدين اسلام وحسين خضر فاستطاعوا ان يضحكوا الجمهور دون ابتذال أو اسفاف .

اما السيده بثينه حسن (فى دور فريده) فقد قدمت أفضل ما عندها، ولو استطاعت ان تتحكم فى مزيد من تلوين أدائها الصوتى لأدت الدور على نحو افضــل ، كما أرجو أن تلاحظ السيده بثينة أن فريــدة لا تتكلف كل ما تقول أو تفعل فهى لكثرة ما عاشت فى الزيف وأحلام الطبقة الجديدة أصبح بالنسبة لها واقعا لا تصنعا .

أن مسرحية العرضحالجى عمل جاد ومثير ، جدير بالتأمل والمناقشة.

* بلدى يا بلدى *

رؤية مشوهة للشعب والثورة (*)

لم تعد المسألة خلافا حدث بين ممثلة ومخرج ، فحين رفضت محسنة توفيق أن تلعب دورها فى مسرحية « بلدى يا بلدى » ، وبنت رفضها – كما قالت وكتبت – على أسس فكرية وسياسية فقد وضعت نص العمل المسرحى موضع الاتهام : فكريا وسياسيا بالتالى .

كذلك لم تعد المسألة حكاية التقاليد المسرحية ، أو مدى الحرية التى يجب أن يمارسها فنان يقوم بدور فى عمل فنى معين ، فهذه كلها يسهل أن نصل فيها لاتفاق . لكن : ماذا تقول المسرحية موضع الاتهام ؟.. ماذا يقول رشاد رشدى فى مسرحيته .. بكلمات حوارها وعلاقات شخصياتها ، ونسيجها الفنى كله ؟ .. هذه هى المسألة .

***

ولكى تصل الى معنى عمل من أعمال رشاد رشدى فلابد أن تكون لك ألفة بالاعيبه الدرامية . فهو يكتب أعماله على نحو مركب : كل شخصية لابد أن تقابلها شخصية أخرى والموقف لابد أن يناقضه موقف آخر ، والخط الدرامى يوازيه خط آخر ويقاطعه ثالث .. والابواب تفتح على مصاريعها لكلمات مثل التنويعات والتفريعات والتلوينات و « التيمات » الاساسية والفرعية .. الى آخر ما فى كهنوت المصطلح ! . وتجد نفسك أخيرا وقد أمسكت بأحدى قشتين : أما الانصراف عن متابعة العمل كله ، أو القناعة بما تصل اليه يداك من كلمات . (واذا قلت أنك لا تفهم شيئا فستجد من يقول لك بابتسامة بورجوازية مهذبة : « لكنه مسرح الاذكياء والمثقفين ! .. ») .

لا نخاف الألاعيب الدرامية ، فقد تسلى قليلا فى ليلة سأم ، أو حين

(*) روزاليوسف ، ١٤/١٠/١٩٦٨ .

تمارس طقسا أجتماعيا ، أما خطـورة أن تقنـع بما يلقى اليـك فهذا ما يستوجب الوقوف والمناقشة .. وفى مسرحية مثل « بلدى يا بلدى .. » التى يقول عنها الدكتور رشدى انها « كوميديا موسيقية » طبيعى أن تتعدد المشاهد،فتصل الفصول الثلاثة الى٣٣مشهدا،ولأن المسرحية موسيقية ، ولانها تدور حول حياة السيد أحمد البدوى ، ولان مكان أحداثها هو ساحة المولد فى طنطا ، فطبيعى أن يمتلىء المسرح بالمداحين ، والدراويش والحواة وبائعى الفطير ، وأن تعبره جوقات المنشدين بين الحين والحين ، وان يختلط هذا كله بحديث الشخصيات المتقابلة والمتناظرة ، من يتحدث منها بكلمات واضحة ومن يهذى بكلام غير مفهوم .

من هنا خطورة ما تقوله اعمال رشاد رشدى وضرورة الانتباه لها . واذا استطعنا أن نحل « لعبة الالغاز المتقاطعة » فان شخصيات المسرحية واحداثها يمكن أن تلخص على النحو التالى : تدور المسرحية فى زمنين نفصل بينهما مائة عام ، والاحداث تبدأ برواية المداح ثم تتحـرك على المسرح ، والحكاية أن الفساد قد عم مصر ، وأن هذا يشبه ما حـدث تماما قبل مائة عام حين كان السيد أحمد البدوى يعيش ، يفكر فى أحـوال المسلمين ، ويلتف حوله المريدون ، فيحولهم الى دعاة يحملون دعوته الى الناس . وتتداخل الحكايتان .. فما يحدث الآن صورة ما حدث قبل مائة سنة واستمرار له ، وكل شخصية فى حكاية الماضى تقابلها شخصية فى الحاضر . وتزييف البناء الفنى فى العمل كله بالغ الوضوح . فالشخصيات والاحداث يمكن أن توضع فى جدول منتظم : شخصية الملوانى = خلوصى، أبو الدهب = أبو العجب ، حكاية خطف « غريبـة » = حكاية خطف « عجيبه » ضاربة الودع « منار » هى : « أم الزين » زوجة الحـاوى ، حسين الفطاطرى هو حسن . أن هذا يعنى : لا فرق بين ما يحدث فى الحاضر وما حدث فى الماضى . من هنا تصبح حكاية الماضى أكثر أهمية لانها اكتملت . وهى الحكاية الاساسية فى المسرحية : « نضال » السيد أحمد البدوى ودعوته الى تغيير الواقع الفاسد ، وكفاح تلميذه ومريده متولى .

السيد أحمد البدوى يحاور مريده الثائر ، فهذا الاخير قد جمـع رجاله ، وعزم على السير الى القاهرة لتخليص الناس من المماليك وحكمهم الظالم ، والسيد أحمد ينصحه بالتريث والانتظار حتى تتحـرر نفوس الناس . ويقول السيد : « أن شيئا قد أنطفأ فى قلوب الناس .. والذى يملك تحرير غيره هو الذى عرف كيف يحرر نفسه » لكن متولى لا ينتظر وينزل برجاله نحو القاهرة ، ويظل السيد فى خلوته « يتأمل أحـوال الخلق .. » ، ويتأمل كذلك خيال الجميلة المشتهاة فاطمة بنت برى ، وعبد العال مريده الاول والواقف ببابـه يتقاضى الرشـاوى من طلاب

الحاجات ، وباسم السيد يقضى لهم حاجاتهم كما يهوى . وينجح متولى فى القضاء على الوزير الارمنى بهرام واقصائه عن الحكم ، ويحكم متولى بدله ، وهذا ما يغضب السيد ويسخطه ، فهناك تعارض بين صورة الثائر وصورة الحاكم ، يؤكده السيد احمد دائما ، ويعود خيال فاطمة الجميلة لمداعبته ، ويدخل عبد العال ليخبره بوقوف بعض المريدين بالباب فيصرخ السيد :

— ماذا يريدون ؟ ..

— بريدون الخلاص يا سيدى ..

— (صارخا) .. الخلاص ؟ .. انى بحاجة لمن يخلصنى من نفسى ! ..

ويقرر السيد أن يذهب بنفسه للقاء فاطمة بعد أن اغرت تسعة رجال من مريديه . (وهذا مشهد من المشاهد التى يهواها رشاد رشدى!)، وحين يخلع اللثام تخر فاطمة ساجدة أمامه ، فيعود بها السيد الى النور ، كما عادت المجدلية وتاييس وميرتا وكل الخاطئات ويتحرر السيد ، ويستطيع اذن ان يجترح المعجزات .. «فقوة النفس أقوى من الدنيا ..».

لكن الامور عند الثائر — الحاكم متولى وعصابته : سعفان ونعمان وبدران ورشوان .. الخ تتطور على نحو آخر .. أفراد العصابة يزدادون فسادا ويزداد متولى عجزا وخيبة ، وهم يضربون من حوله حصارا محكما لا يستطيع أن يتجاوزه ليصله صوت الشعب .. أستسلم الثائر لعصابته دون أن يدرى ، وحين يكلفهم بالقضاء على المماليك يصل قمة جهله .. فهو لا يعرف انهم تحولوا الى مماليك جدد ، الفساد عم كل شىء ، العدالة تباع ومناصب الدولة معروضة للمزايدة ، وقاضى القضاة لا يستطيع أن يقيم العدل لان شهود الزور كثيرون ، وشاهد الصدق الاخير عاجز عن الكلام ، فيصعق القاضى للمفاجأة ويموت قبل أن يقيم العدل ، ويعلق الملوانى بحكاية من حكاياته الكئيبة :

« واحد نزل فى بلد عميان ، أول يوم لقاهم بيصحوا بالليلويناموا بالنهار . أحتار يقول لهم ، ولا يعمل زيهم ، قال لهم ، كووه بالنار .. تانى يوم لقاهم بيقولوا على الانسان حيوان والحيوان أنسان .. قال لهم ضربوه ، ومن الاكل منعوه ، ثالث يوم شافهم بيعبدوا الشيطان ، ساجدين له ، وبيبوسوا ايده ، الراجل ما طقش المنظر ، حط صوابعه فى عنيه ، فقلعهم وعاش أعمى فى بلد عميان » ..

ولنذكر هذه الرؤية جيدا فسيفاجئنا السيد احمد البدوى فى نهاية المسرحية برؤية مشابهة .. يشتد الكرب ويبدأ المماليك مجزرة فى القاهرة، ويقرر متولى النزول برجاله اليهم ويهزم ، وتشتد المجاعة بالشعب فيأكل جثث القطط والكلاب ، ويحكى الملوانى حكاية عن الحاكم حين يصير وحيدا ، بعيدا ومعبودا ، والسيد أحمد لا يأكل ولا ينام ، فيستدعى متولى ، ومريديه جميعا من جديد . ولا يهم هنا أن ردد السيد ما كان يقوله متولى فى البداية أو العكس ، فهما متفقان حول فكرة المسرحية منذ البداية : خلاص الفرد من داخله لا من القضاء على مصدر القهر .

ومن جديد يخرج متولى ومريدو السيد للقضاء على الكفار هذه المرة لا المماليك ، لكن المريدين يفضلون أقامة حلقات الذكر والانجذاب على القتال ، ويحيط الظلام بالسيد ، فلا يرى شيئا ، ويعود متولى لمقر حكمه وحيدا .. ومن هناك يقرر النزول بنفسه الى الشعب . (أخيرا ! ..).

فى الحوار الذى دار بين الحاكم — الثائر وبين الناس انهارت قشرته الثورية الزائفة . أن هذا الثائر — الحاكم يكشف عن جهل زرى ومضحك بحال الشعب والحكم . فهو لا يعرف أن المجاعة تجتاح المدينة ، ويرى الموتى جياعا فيحسبهم — من فرط رقته — نائمين ! .. وهو لا يعرف أيضا من قاضى القضاة فى المدينة التى يحكمها ، وطبيعى أن ينفض الناس من حوله ، وأن يعود للسيد أحمد — الذى اشتدت به الحمى — ينعى اليه خيبته ويشكو هزيمته . ولنلاحظ : أن هذه الهزيمة تأتى من داخله لا من خارجه : « أنى لم أعد من كنت ؟ أنت تظن أن الذى يقف أمامك هو متولى الثائر الغضبان .. لكن يا سيدى أنت واهم فما انا الا حاكم كبقية الحكام، مملوك وضيع من مماليك السلطان .. » . ما السبب ؟ .. « كيف يصنع الانسان ما يريد ، والذى يتحقق طول الوقت هو عكس ما يريد ؟ .. والعيب كامن فى الناس : « النار قد انطفأت فى قلوب الرجال ، والناس يفرون كالجرذان أمام من كانوا السبب فى شقائهم .. » باختصار وفى كلمة واحدة : أن الناس لا تستحق الثورة من أجلها .

كمحاولة أخيرة يقرر السيد البدوى أن ينزل بنفسه للناس ويطلب منهم أن يقوموا لحرب الكفار ، لكن الجماهير الساذجة الجاهلة المتواكلة تفضل السيد — الاسطورة على السيد الحقيقى الواقف امامهم ، وما دام هذا السيد الاسطورى سيهزم الكفار ويخلص الاسرى فلينصرفوا هم الى همومهم . ويسلم السيد أحمد بهزيمته ، ويشكو لمتولى المهزوم القديم : « نحن يا متولى لا نصنع ما نريد لاننا لا نملك أن نكون ففيم اذن نريد ، وفيم نكون ؟ فيم السير والحركة ، والصمت أجدى والسكون ؟ » .

هذه هى دعوة السيد أحمد البدوى المهزوم . لا جدوى من الارادة والسير والحركة ولا طائل وراء عمل الانسان من أجل وجـود أفضل ، أطبق الظلام ، وأغلقت كل المنافذ وذهب السيد البدوى ليموت مهزوما ، ولم يبق لنا الا أن نرتمى كالموتى فى انتظار ما سيكون ! .

***

اذا كان هذا حال الثائرين والحكام فما حال الشعب ؟ ... من اللوحة الاولى الى الاخيرة ترسم مسرحية رشاد رشدى صورة مهينـة ومقرفة للشعب : جاهل ومتواكل لا يطرب الا للطعام والجنس ، شعب ينصرف عن أى مصلح أو داعية أو ثائر ، ولا يجتمع الا حـول الحاوى والراقصة التى تحمل الصاجات وتلثغ فى كلماتها المخنثة . وليست هذه صفة من عندنا .. فهذه الراقصة الفاتنة التى تتلوى بالصاجات ليست فتاة لكنها فتى . وهذا لا يكفى .. فثمة فتاة هذه المرة متنكرة فى ثيـاب فتى .. والحاوى أبو الدهب لا يتمنى فى حياته شيئا الا أن يغير امراته فى كل ليلة .. » ليلة تبقى روحية ، وليلة درية ، وليلة بدرية ، وليلـة سنية .. الخ » ، وهو يعشق الفتى المتنكر ويصـر على الزواج منه ، وتجمع امرأته القديمة المهر حتى لا يطلقها .

ثم هو شعب تختطف نساؤه وتغتصب ، لايهـم أن كان نائمـا أو مستيقظا ، وهو لا يفعل شيئا سوى ان يغنى مواويل العشق والالتياع الجنسى المحرق ! .

والاصوات التى ترتفع ضد الفساد والظلم أصوات خافتة وهاذية : الملوانى ، الذى يجمع الماضى والحاضر ، له بيت وأبنان ، يصر كل منهما على أن يهدم ما يبنيه الآخر ،هكذا يظل البيت دون بنيان،ثم يأتى الى القاضى يحكم بينهما فيموت القاضى قبل أن ينطق بالحكم ، ويقول الملوانى أن الحق قد مات ، وهو يواصل فى الفصول الثلاثة نواحه المتصل ، كنذير الشؤم : « بلدى يا بلدى .. بلدى يا بلدى .. » وهنـاك « خلوصى » ، الثائر المتشدد فى البداية ، الخائر فى النهاية ، يحتمى بالحاوى ويلـوذ به كى يجمع له الناس فيتحدث اليهم ، ثم يصـحبه الى المقهى كى « يأخـذ التعميرة .. » ، وهاتان الشخصيتان : فحل وشحط (لاحظ الاسماء ..) يقصد بهما رشاد رشدى « أولاد البلد » ، فهما يتحدثان لهجة أبناء البلد بسوقية وغلظة وبذاءة ، ويلتحقان « بالثائر » خلوصى ، ويشتركان معه فى العمل من أجل الحصول على « ثمن الدخان » ، ثم يقـوم احـدهما بتسليمه لرجال الوالى ..

ومنذ البداية تؤكد المداحة حقيقة هذا الشعب : « طبعا لاحد سامع

ولا حد عاوز يسمع ، الناس زى ما شفنا ، فاقدين الاهتمام ، عايشين بش علشان ياكلوا ويشربوا ويضحكوا ويلعبوا » . أما اذا حدثت المعجزة وتحركوا أو ثاروا فهم لا يفعلون شيئا سوى أن يأتوا بالقاضى المعزول، فيركبوه حمارا بالمقلوب ويزفونه فى الحوارى والطرقات . حتى الشخصيات التى يفترض أنها ثورية فهى تتعالى على الشعب ، ومتولى يعبر عن تعاليه هذا فى صورة قبيحة ويكشف عن فهمه المشوه للثورة .. ثم استمع الى المداح وهو يقول : « الناس كلها بقت شهود زور وبهتان » . وهى تخطف الرغيف من يد الحاوى وتتقاسمه ، ويهبط ستار الفصل الثالث عليهم وكل يبحث عن همه : والحاوى يعرض العابه ، والملوانى ينوح معددا على بلده وبيته ! ..

فى الحقيقة .. لم يترك رشاد رشدى صفة واحدة يمكن أن تهين الشعب ولم يلصقها به . والكلمات كثيرة فى طول الفصول الثلاثة التى تؤكد يأسه من الشعب ، وقرفه منه ، وتعاليه عليه ، والشخصيات التى يزعم أنها ثورية شخصيات مسطحة وباهتة ، ومهزومة منذ البداية وهزيمتها تحسب عليها وعلى مؤلفها ، لا على الناس ولا على فكرة الثورة، ودعوة السيد أحمد البدوى دعوة مغرقة فى المثالية والغموض ، وانعزاله عن الناس هو دعوته وفشله فى الوقت نفسه ودعوته الى الزهد فى الدنيا دعوة مرفوضة وممجوجة . فالثائر الحقيقى يريد الدنيا والاخرة معا .. وقد علمنا التاريخ أن أكثر الناس افاضة فى الحديث عن محبة الله والدعوة الى الزهد فى الحياة الدنيا قد اتخذوا غالبا من قولهم هذا احابيل يخفون وراءها شيئا هو نقيض المحبة ، هو افساد لكل العواطف الانسانية الحقيقية وتشويه لها .

***

أننا لا نطالب بالمنع ولا المصادرة . لكننا نقول فقط أن تقديم عمل مثل هذا العمل ، يعرض على الناس مثل هذه الرؤية المشوهة للثورة ، والمتعالية على الشعب المحتقرة له فى نفس الوقت يجب أن يكون موضع حوار ونقاش حقيقى . من أجل هذا ناقشنا هذا العمل .. وندعو الى مناقشته .

* ليلة فى مسرح .. يوسف وهبى *

الصور القديمة .. والبديل الغائب (*)

أخرجت الأرض أثقالها ، قدم يوسف وهبى أعماله القديمة : كرسى الاعتراف ، بيومى أفندى ، الأخرس . والليلة يقـــدم : بنـــات الريف : عجوز اقترب من الثمانين يؤدى دور وكيل نيابة شاب ، يغرى فتاة مـــن فتيات العزبة بخاتمه الماسى ويغتصبها فى ليلة سكر ، فى الصباح التالى ينسى كل شىء ، تحمل منه الفتاة ، يتهمها بسرقة خاتمة ، يثور أهلهـــا على ابنتهم السارقة فيسلمونها الى السجن (رغم أن البك العظيم تنازل عن حقه) ، فى السجن تلد الفتاة ، وتخرج لتعمل فى حى المومسات (الذى ينتصب على المسرح بكل عهره وتبذله القديم) ، يتقدم العمر والعمـــل بالبك . هو الآن رئيس محكمة يحاكم ابنه بتهمة السرقة .. الخ ... الخ .

كل الفواجع آخذ بعضها برقاب بعض . لم تبق مناحة لم تنصب على المسرح . يوسف وهبى يتهدج بصوته ، ويتطوح بغلظة وفظاظة على المسرح ، يدخل فى قافية لفظية متصلة حول المهن والحرف .. الايماءات والاشارات الجنسية تتطاير فى جو يفوح بعفن قديم . الرواية تعرض مفهوما للشرف لا يعرف يوسف وهبى شيئا سواه ، فى موقف كهذا قال كلمته التى أصبحت مسخرة : شرف البنت زى عود الكبريت ! ..
حادثة غير معقولة ولا منطقية ، ومفهوم متخلف للمرأة والشرف .. مفهوم يعكس صورة العلاقات الاقطاعية القديمة التى ترى المـــرأة كالقـــن ، كالسلعة : لابد أن تحمل الختم بأن أحدا لم يمتلكها من قبل ، وتصور مهين للفلاح الذى يتنازل عن كل شىء فى وجوده من أجل أن يريق الـــدم على الشرف الرفيع ، قانع بفقره .. أو يجب أن يقنع ، ما دام شرفه (بهذا المفهوم الغبى الضيق) سليما لم يمس . وسخرية قاسية وغليظة بـــكل فئات الشعب ومحاولة لعرض مشاكلهم (من فوق) ..

(*) مجلة « روزاليوسف » ، ١٩٦٨/١١/١١ .

وحتى تتماسك الذات النرجسية الجريحة ، التى هى محور العمل كله ، لابد أن يتقدم نحوها كل الأبطال بالدعاء والنفاق والملق الرخيص ، هذا البطل الخرافى العظيم لم يرتكب أثما ، حتى الجريمة — الأم التى أفرخت كل هذه الفواجع قد أرتكبها وهو فاقد الوعى «تحت تأثير المسكر»»، هكذا قال .. وحتى ينافق الجميع — ويحظى وحده فى النهاية بكل الاعجاب والتبجيل — يركع رئيس المحكمة تحت أقدام المومس يستجديها الرحمة،لكنه يفضل ان تموت حتى لا يحمل عبئها ، هو المؤلف والمخرج والممثل الأول وصاحب الفرقة فهل يملك أن يحاسبه أحد ؟ ..

ليست كل زبالة الماضى جديرة بأن توضـــع فى المتاحف . وليست المشكلة أن يوسف وهبى يقدم فنا يحمل مضمونا متخلفا (او سلمنا بـــأن هذا يمكن أن يوجد أصلا) ، لكنه لا يقدم فنا على الاطلاق . وليس بوسع أحد أن يقول ان هذا«مسرح» الا لو اعتبرنا فن المسرح هو مجرد الصعود الى الخشبة والهلضمة من فوقها بكلمات هادرة ، والتطوح على طـــول الخشبة وعرضها ، والصياح والضجيج ، واستجداء الضحك بزغزغـــة غليظة ، واستدرار الدموع بالندب والنواح والفواجع المتراكمة ..

***

فركت عينى جيدا وتلفت حولى . لم أجد جمهور الأفنديـــة يلبس الطرابيش ، ويحمل العصى والمنشات ، لكننى رأيت شيئا آخر : مسرح الجمهورية ملىء فوق طاقته ، ومحل الفراشة المجاور أفرغ كل كراسيه فى طرقات الصالة وأعلى المسرح — حيث وجدنا مكانين بصعوبة — بممتلىء بالناس . ولنلاحظ : أن فرقة يوسف وهبى قدمت اثنتى عشرة ليلـــة عرض ، بلا اعلانات فى الصحف ، ولا أفيشات فى الشوارع ، ولا كلمـــة نقد واحدة ! ، قال بعض العاملين فى المسرح ان هذا لا يحدث الا نادرا (محمد عوض أو أمين الهنيدى يمكنهما أن يفعلا هذا .. احيانا) . قلت : وبقية عروض مؤسسة المسرح بدون هؤلاء ؟ .. ضحك محدثى فى ادب . حتى هذا الامتلاء ربما كان كاذبا فدعوات المؤسسة كثيرة ، ولماذا يدفـــع الموظفون والعاملون ، والصحفيون والفنانون ، ومن يلوذ بمن يلوذ بهم ثمن التذاكر ؟ .. هنا : ليست هناك تذكرة مجانية واحدة ..

نماذج من الجمهور تمنيت لو رأيتها فى مسرح يعرض عملا يمكن ان يضيف شيئا لفكر الانسان أو وجدانه ، يزرع — ولو نبتة ضئيلة — فى الايمان بقيمة ما ، يقدم شيئا يمت الى الامتاع الفنى ولو بأوهى الصلات : عامل جاء الى المسرح بملابس العمل ، مجموعات من العمال — العمال حقا لا أفنديتهم — سيدة فى ملاءة ترخى البيشة على وجهها حتى لا تحملق فيها عيون الجالسين ، رجل مقطوع الساق يدب على عكازه المعـــدنى

ويتحامل كى يصعد درجات السلم ومعظم الجمهور شباب وفى منتصف العمر : هؤلاء الذين لم يعرفوا « مسرح رمسيس » ولم يعيشوا أيـام عماد الدين ..

ليس من حقنا أن نوجه اللوم لجمهور جاء وراء الصور القديمة .. السيدة أمينة رزق قوبلت بتصفيق حاد ومتواصل لا تحظى بجزء منه حين تؤدى دورا فى عمل كبير وجاد ، هذا التصفيق والناس مختلفون حولها : هل هى أمينة حقا أم ممثلة أخرى ؟ .. لكن سحر الصورة القديمة تغلب : ما دام هذا يوسف وهبى .. فمن تكون سوى أمينة رزق ؟ .. ودوى مزيد من التصفيق ..

السؤال الحقيقى هنا هو : أين البديل ؟ ..

مؤسسة المسرح قامت فى بلادنا منذ ما يقرب من عشر سنوات ، لكنها الآن تنفق على العاملين أضعاف ما تنفق على الاعمال . أنتصف نوفمبر ولم يرتفع ستار فى مسرح واحد من مسارحها .. المسئولون فيها يقولون : المؤسسة بلا ميزانية : لا تكفى الا لعروض الافتتاح . وبعدها ؟ الله كريم ، أن وافقت وزارة الخزانة ووجدنا اعتمادات اضافية قدمنـا عروضا أخرى . وأن لم نجد .. فلا حيلة ..

العرض الواحد فى مؤسسة المسرح يتكلف ما يكفى عشرة عروض ، وليس فى الأمر مبالغة . فاذا قسمنا ميزانية المؤسسة على عدد العروض الجديدة التى تقدمها لكان حاصل القسمة رقما مزعجا . اذا أخرج المخرج مسرحية تقاضى عنها أجرا أضافيا ، وسيقولون لك : انه يتقاضى أجـره الأصلى من حيث هو مدير أو موظف كبير ، أما حين يخرج فلابد له مـن أجر آخر من حيث هو مخرج . والممثلون الكبار يتقاضون أجورا أضافية ، وسيقولون لك : ان هذا ممثل — أو موظف — فى المسرح الفلانى ، وحين يؤدى دورا فى مسرح آخر فلابد من أجر آخر ، أضف الى ذلك : جيش الموظفين والفنانين والعاملين فى الخطوط الخلفية ! ..

وبعد هذا كله ، لا نجد مثل هذا الجمهور المتزاحم كى يدفع ثمـن مقاعده . انني لا القى الغبار فى وجه الجميع دون تمييز لكننى أقرر ما أراه حقيقة جديرة بالتقرير : حركة المسرح الجاد — التى بدأ حينا أنها نبـات فى طريقه للنمو والاستواء والازدهار — مهددة بالتراجع . الميلودرامـا والاسكتش والتسلية الخفيفة أو الخبيثـة ، تتأهب كى تصـبح سيدة الموسم ، والفرق الخاصة تبدو مخرجا من الأزمة : تعد بجمهور وتعود بربح ، وعدد من المؤلفين والفنانين الذين كان يمكن أن يكسبهم المسرح

الجاد يتجهون اليها ويكتبون لها ، وقد يفكر الواحد منهم بان يكتفى ببيع اللب والفشار .

فى المؤسسة التى هي — بحكم قيامها نفسه — تحمى المسرح الجاد وتؤصل جذوره تبدو المشاكل متراكمة بشكل مثير للقلق ، فى وقت يتزايد فيه ازدهار المسرح التجارى ، واذا استمر الحال هكذا ، فقد ينتهى دون أن نشعر بانحسار توجيه الدولة لهذا الفن ، وتسليمه الى المسرح الذى لا تحكمه سوى قيم شباك التذاكر ، لينزوى المسرح الجاد ، بعيدا متواريا .

***

يا عزيزى يوسف (بك) وهبى بأعوامك الثمانين ، وطربوشك المائل الى اليمين : تبعث الصور القديمة فى غيبة البديل الحقيقى ؛ واذا فشلنا فى أن نقدم فكرا وفنا جديدين ، فلا يجوز ان نلوم أحدا اذا استبدت الصور القديمة ، وخرجت الموتى تجرر الاكفان .

على جناح التبريزى .. والمائدة الوهمية (*)

« أطلق لخيالك العنان ، تجدنى عند آخر حد يبلغه تصورك ، واعلم ان أحلام الناس ستساعدك لانها سترافقك ، وهى أقـوى أجنحة من أحلامك مهما فعلت .. » .

***

انطلق الخيال فأصبح الامير على جناح التبريزى ــ الصـعلوك المفلس ــ صاحب أموال لا يحصيها الحصر ، قافلته أولها فى بلاد الصين.. وآخرها جمال باركة فى بغداد .

وانطلق الخيال فتحقق العدل فى مدينة بعيدة : أصبحت خزائن الملك خاوية ، وتداولت أيدى الناس ما كان مكنوزا فيها من الذهب .. وزع الشهبندر والتجار المال على المعوزين ، أصبح الحرفيون أصحاب دكاكين صغيرة .. وتحدث العامة بأمر الصادر والوارد .. اما الصناع والفقراء فقد احبوا الرجل الذى نثر عليهم الذهب والامل .. وأثمر الخيـال ــ كالزواج الحقيقى ــ أطفالا لهم رقة الحلم وعذوبته .

وانطلق الخيال كذلك . فخيل لصاحب الجراب أن جرابه قد حوى الدنيا وما فيها . وبعض ما فيه : خزائن سلاح وبساتين وكروم وتـين وتفاح . وصور وأشباح وقنانى وأقداح وعرائس ومغانى وأفراح ..

والخيال منطلق منذ المشهد الاول : فقد اكل جناح من مائدة وهمية فشبع وتلذذ ، وجاراه تابعه مماحكا فى بداية الأمر (لكنه أحس لسـع السوط الوهمى على ظهره) .. امام هذا الخيال تساوى الامير وتابعه ..

كل يستشعره بقدر مساو لكن شيئا يحدث : يصدق على جنـاح

(*) مجلة « روزاليوسف » ، ١٩٦٨/١٢/٩ .

الايهام فيتحول عنده لتوهم ، ويبقى التابع حتى النهاية ، قدماه راسختان فى طين الأرض ، عاجزا عن التحليق .. والتصديق ! ..

شىء آخر يحدث بالمقابل فيعيد كفة الميزان لصالح الامير (وأصدقائه الفقراء) : يتفتح قلب الاميرة الرقيقة لعلى جناح ، فترى الروح تدب فى الاشياء الجامدة ، وترى أن الجزء الذى لا ينقسم من كل شىء ما هو الا قمقم صغير فيه جنى خطير ، وتصدق أن لعلى جناح التبريزى قافلة فى الطريق .. وتتمنى أن يستولى الخيال على المدينة ولو مرة واحدة ! .

الخيال ليس نقيض الحقيقة لكنه نقيض الواقع ، فالأحلام — احلام اليقظة والنوم — حقيقة وان لم تحدث فى الواقع وصور الفن واللعب لها دلالاتها ومعانيها وان لم تتجسد فى واقع ما حدث وتشغل حيزا من المكان والزمان . الخيال هو جنين الواقع على نحو ملتبس لم يتحدد ولم يتشكل . واعظم منجزات العلم بدأت احلاما تراود خيال المخترعين والمفكـرين (والجزء الذى لا ينقسم من كل شىء فيه حقا جنى خطير) .. وقبل أن يصوغ الانسـان بحثه عن العدل فى فلسفات ونظم متكاملة حكاه روايات وأساطير ، وتوهمه رؤى وأحلاما .

لكن المسألة — كما يلاحظ الفريد فرج فى التعليق المنشور بعد نص مسرحيته — « أننا عادة نغفر المزاعم الخيالية أن اتخذت صورة المزاح أو الفن بل ونبتهج لها .. ثم نفقد مرحنا فجأة اذا تبينا ان المزحة اصابت اكياس النقود » . وهذا حقيقى تماما . وفى المدينة البعيـدة كثر الثراء وازداد عدد الشحاذين ، .. « لأن الثروة العظيمـة تشعل التنافس والتطاحن فيسقط الضعفاء بكثرة . وتلتهب شراهة الأغنياء كلما ضاقت حلقة المتنافسين » .

لهذا أحب الفقراء التبريزى وكرهه التجار ، أحبه هؤلاء الـذين سينصلح حالهم اذا أعيد توزيـع الثروة وابتأس له هـؤلاء الـذين سيخسرون ، ولهذا أيضا قرر الملك والشهبندر والتجار قطع الأمل ومواجهة الفجيعة ، ووضع حد لهذا الخيال الذى يتهدد ثرواتهم . واجتمع الفقراء — فى اللوحة الأخيرة — ليشيروا اشارة الوداع للحلم الجميل الراحـل عن مدينتهم .

***

من النبع الدافق الذى أحسن استغلاله : من حكايات الف ليلة وليلة اختار الفريد فرج ثلاث حكايات متباعدة : حكاية المائدة الوهمية (مزين بغداد ، الجزء الأول ص ١٠٢ طبعة المكتبة التجارية) ، حكاية معروف

الاسكافى (الجزء الرابع ص ٢٨٨) ، ثم حكاية الكردى والجراب (الجزء الثانى ص ٢٠٠) . ورأى الفريد بين شخصيات الحكايات الثلاث جامعا واحدا : كلها تقوم على الأيهام بوجود ما ليس موجودا فى الواقع ، وهكذا يتلذذ الجائع من أكل طعام لا يراه ، ويصدق صاحب الجراب أن جرابه حوى الدنيا وما فيها .

ويعلن قفة عن قافلة سيده التبريزى التى ستأتى لتنثر الخير والذهب فى كل مكان .

ومن وحى أحلام الطفولة ، وأشواق الراشدين نسج الفريد ملامح هاتين الشخصيتين : هذا الثنائى الجميل الرقيق : على جناح « مغامر صعلوك ، مترف ذكى ، جسور مرح . متلاف حاذق . ممثل خيالى . شارد فى عالمه الخاص ، محب للحياة والجمال ، طالب عدل .. » وتابعه قفه : « ساخر صعلوك ، مدبر واقعى ، متشبث بالممكن ، محب للحياة والمرح ، كبير القلب متواضع الأحلام » .

ومن التقابل بين هاتين الشخصيتين ، والتقابل بين الأيهام والتوهم، القول بمجىء القافلة وانتظار مجيئهما ، من التقابل بين رؤية العين التى لا تصدق شيئا الا أن عرته وعرفت ملمسه ، وبين رؤية الخيال المتطلق عن بذرة الواقع : رحبة لا تحدها آفاق ، من هذا التقابل تنبع الكوميديا فى هذا العمل الرقيق المبهج .

وليس لنا أن نخاف جموح الخيال ، لأنه ينطلق عن بذرة الواقع . أو على وجه التحديد ينطلق عن بذرة « رفض الواقع .. » . والزيتونة التى يجدها القاضى فى قاع الجراب الذى تصور كل من المتنازعين عليه أنه يحوى الدنيا وما فيها . فى بطن عمر الخيام تتحول الى دم يجرى إلى القلب العظيم فيخفق بكل معنى عظيم وفى بطن الماجد بن سينا تتحول الى نسيج من نسيج عقله الرائع وتلهمه كل فكر رائع .

يقول قفة — أو كافور كما يصر سيده على أن يسميه :

قفة : أنا أعرف من ضيعنى ..

على : من ضيعك ؟

قفة : ثلاثة : أولهم قاض سحب رخصة أخى أبى الفضول الحلاق فصار على أن أرتب له ما يعيش عليه ، وثانيهم أخ كسلان وصايع

ومتغطرس اسمه بقبق لابد أن أرتب له ايضا ما يعيش عليه ، هربت منهما وتركت البلد فوقعت فى الثالثة . والثالثة ثابتة : أنت ! ..

هذه الأحالة الى العملين السابقين لالفريد فرج المستمدين من الف ليلة وليلة (حلاق بغداد ، بقبق الكسلان) تعنى شيئا : أنها تعنى رد الفضل الى أهله ، والأعتراف بدين المؤلف لهذا الكاتب الشعبى العظيم المجهول .. أو فلنقل : لجماع رغبات الناس المحيطة ، وبحثها عن يوتوبيا خيالية تعاد فيها توزيع الثروة ، ويتحقق العدل الأجتماعى . وبين قفة وأبى الفضول كثير من علاقات القربى .. انهما اخوان بالفعل لا بالتوهم، لكن قفة يتجاوز ابا الفضول ليقدم لنا شخصية«الأرليكانو..» — الخادم الذكى المرح ، الحاضر البديهة ، اللاذع النكتة — الذى عرفته « الكوميديا ديللارتى » فى كل مكان . وربما كانت هذه المسرحية اقرب اعمال الفريد للكوميديا ديلارتى ، فكل شخصياتها أنماط : الخادم والأميرة والملك والقاضى والشهبندر ، والمهرجان اللذان يقومان بمشاهد البانتوميم ويؤديان الأغانى .

ولن نقف لنشق قلب العصفور الاستوائى الجميل بحثا عن قلبه لنمعن فيه تمزيقا وتشريحا ، لن نقف لنتساءل : ما هى هذه القافلة ولأى شىء ترمز ؟ .. ما هذا الذى يأتى ولا يأتى ؟ .. أن هذا يفسد كل شىء .. القافلة ؟ .. مجرد صياغة لأمل الانسان الذى لا يهدأ دائما — والذى تختلف صياغاته من زمان لزمان ومن مكان لمكان — فى تحقيق العدل الاجتماعى والسلام .

هذه مسرحية تبتعد تماما عن اى ايحاء بالواقع . انها « فانتازيا » خيالية مبهجة يحيطها رفيف الحلم وشفافيته ، وتؤكد اللغة المستخدمة نسبتها الى هذا العالم الخيالى الممتلىء بالأطياف والمردة والأميرات الجميلات وامكان حدوث ما لا يحدث فى الواقع . ان اللغة هنا متميزة تماما .

انها ليست الفصحى ، وليست العامية .. لكنها امتداد لتجربة الفريد فى حلاق بغداد : محاولة تطويع التراكيب العامية للشكل الفصيح من ناحية ، واخضاع تراكيب الفصحى للهجة النطق العامية من الناحية الأخرى .

اللغة ، والديكور ، والأضاءة . ثم الأداء يجب ان تسهم جميعا فى خلق هذا الجو الخيالى الذى تدور فيه احداث المسرحية ، وقد ترك الأستاذ عبد الرحيم الزرقانى — جريا على أسلوبه فى الاخراج — للكلمة والممثل

ان يضيفا معظم التاثير ، وهكذا توارت عناصر كان يمكن ان تســاهم اكثر واكثر فى ابراز هذا الجو الخيالى الحالم . والأغانى والرقصات التى قدمت كفواصل فى العرض تستحق الاشارة : أنها لم نضف شـيئا الى المسرحية بل ربما كان عدم احكام خطوات الراقصات بوجه خاص شيئا تململ له الجو العام للمسرحية ، اما كلمات الأغانى ــ خاصة تلك التى كان يؤديها المهرجان بين المشاهد ــ فقد بدت ركيكة لدى مقارنتها بالحوار الذكى المرهف الذى تضمنته المشاهد ، ربما كانت الأغنية الوحيدة التى اضافت شيئا هى (تنغيم) الحوار الذى يدور بين قفة وجموع الفقــراء حول ثروة التبريزى فى الفصل الأول .

اما الأداء فقد حقق أبو بكر عزت (على جناح التبريزى) وعبدالمنعم ابراهيم (قفة) مستوى طيبا ، لكن بعض الملاحظات هنا ضرورية . ان اداء الاستاذ «أبو بكر» فى الفصل الثانى يفتقد شيئا هاما : أن التبريزى فى هذا الفصل ينتقل من الأيهام الى التوهم ، بعبارة اخرى : انه اصبح الآن يعتقد بوجود القافلة ومجيئها ومن هنا فان لمسة جدية يجب أن تضــاف الى ادائه ، حتى تضع الحد الفاصل بين المبشر والنصاب ، بين الممثــل والمجنون ، ان اداء «أبو بكر » فى المسرحية كلها كان يتهدده خطر أستطاع الافلات منه : وهى أن يؤدى دوره كما تؤدى الأنماط « المحتال الشرير » ، وكان هذا يمكن أن يؤدى بالمسرحية كلها ، لكن « أبو بكر » أستطاع أن يفلت من هذا الشرك .. وكان أداؤه ناعما فى أنتقالاته على طول الحالات النفسية التى يعانيها التبريزى .

وكان عبد المنعم ابراهيم على مستوى طيب حقا ، لكننى لازلت أعتقد ان امكانياته اكبر واعظم من ادائه لهذا الدور ، فقــد احسست به فى مشهدين اقل مما يمكن أن يعطيه : مشهد اللعب بالعروسة الذى لم يوفه حقه ، والمشهد الأخير الذى يزعم فيه أنه دليل قافلة التبريزى .

ملاحظة اخيرة احب ان اقولها للاستاذ عباس فارس : أن اضافاته للنص ، وخروجه عليه يمكن أن يكون مبررا لو لم تكن الامكانيات الكوميدية متوفرة فى العرض ، اما فى هذا العمل فاننى اعتقد أن التزام الاستاذ عباس بالنص سيكون افضل له وللعمل المسرحى على السواء .

* عودة المسرح الحر *
بين الدراما .. وشباك التذاكر (*)

بعد احتجاب طويل ، عادت فرقة « المسرح الحر » تقدم أعمالها من جديد . والذين يعرفون تاريخ المسرح المصرى فى سنواته الأخيرة لازالوا يذكرون الدور الذى لعبته فرقة « المسرح الحر » فى هذا التاريخ . كانت أولى الفرق المسرحية التى قدمت أعمالا مسرحية مستجيبة لخطو التطور الاجتماعى الذى أصاب المجتمع المصرى بعد ١٩٥٢ ، وكانت تضم عددا من ألمع العاملين على مسارحنا اليوم . فهذه الفرقة — التى بدأت تقدم اعمالها فى ١٨٥٢ ، ١٩٥٣ — قدمت مسرحيات تناقش عددا من القضايا الاجتماعية التى طرحها قيام ثورة ١٩٥٢ وسقوط النظام القديم : قدمت مسرحيتين عن الأقطاع ، وتحالفه مع الأستعمار لقهر الشعب فى أعمال مثل « الأرض الثائرة » و « الرضا السامى » ، وناقشت قضية المرأة العاملة ونزولها الى مختلف مجالات العمل فى مسرحيات مثل « ماهية مراتى » و « مراتى نمرة ١١ » ، ثم قدمت دراما التغير الاجتماعى فى أوضح صورها عندما احتضنت نعمان عاشور فقدمت اعماله الأولى : المغماطيس (١٩٥٥) ، الناس اللى تحت (١٩٥٦) ، كذلك قدمت الفرقة رشاد رشدى مؤلفا مسرحيا فى عملية الأولين : الفراشة (١٩٥٩) ، لعبة الحب (١٩٦٢) واتجهت الفرقة الى الأعداد المسرحى فقدمت عددا من أهم أعمال نجيب محفوظ : زقاق المدق ، بين القصرين ، قصر الشوق .

هذا العرض السريع لما قدمته فرقة المسرح الحر قبل احتجابها يثبت حقيقة هامة : أن هذه الفرقة أستطاعت أن تعرف مكانها من قضية التطور الاجتماعى وأن تلعب دورا تقدميا وأضحا على المستويين الفنى والفكرى معا . هذه الحقيقة نفسها لابد أن تقودنا الى السؤال : حين عادت فرقة المسرح الحر الى الظهور ماذا قدمت ؟ .. هل استطاعت أن تدرك مكانها القديم وسط ظروف متغيرة ؟ .

(*) مجلة « المسرح » ، فبراير ١٩٦٩ .

فلنعرض للعملين اللذين قدمتهما الفرقة قبل أن نضع اجابة للسؤال : « برعى بعد التحسينات » من تأليف فاروق حلمى واخراج عبد المنعم مدبولى ، ثم « ميرامار » ، رواية نجيب محفوظ ، من اعداد واخراج نجيب سرور .

***

المسرحية الأولى كوميديا ، تعرض التقابل بين عالمين : العالم الذى ينتمى اليه برعى « قبل » التحسينات ، والعالم الذى أصبح ينتمى اليه « بعدها » . التقابل بين هذين العالمين هو الخط الواحد ، أو الحبل الواحد الذى تناثر عليه غسيل المسرحية . هذا الحبل الواحد يمتد على النحو التالى : برعى تاجر مخدرات محكوم عليه بالاعدام لأنه قتل اثنين من رجال الشرطة ، برعى ينتمى للعالم « السفلى » تماما ، ويقيم فى « حارة القرود » ، وهو يخير بين الأعدام أو أن يصبح « حيوان معمل » يجرى عليه احد الأطباء عملية زرع مخ . هذا الطبيب ليس مهتما بالعملية لوجه العلم وحده ، ولكن لوجه أخته ايضا : ارملة الكاتب المعروف الذى لقى مصرعه (فى حادث سيارة بالطبع) والأخت — الأرملة الحلوة الرقيقة التى تنتمى لعالم راق ومضىء — تطمع فى أن تؤدى تجربة زرع مخ زوجها مكان مخ برعى الى معرفة مكان أموال خبأها زوجها الراحل قبل أن يموت . هكذا أذن تتم الصفقة : يوافق برعى على اجراء التجربة لا هربا من الاعدام فقط ولكن طمعا فى الأرملة الجميلة أو خادمتها المثيرة .. لا يهم — وتوافق الأرملة من أجل المال . ولأن برعى ينتمى الى العالم السفلى من كل الوجوه ، فسيظل حبيسا فى سلاملك الفيلا الأنيقة .. لكنه يتمرد ، ويمزق آخر رواية كتبها الزوج الراحل لأنها لم تعجبه ، وكتب رواية اخرى « بذيئة » أسمها السيقان العارية ! هذا التحول غير مدهش ، فعقل برعى فقط هو الذى أصبح عقل الكاتب العظيم .. أما احاسيسه وغرائزة فلا زالت تلك التى جاء بها من عالمه السفلى . من الآن سيصبح برعى هذا المسخ . وحين تحصل الأرملة الجميلة على أموال زوجها ، وبعد أن يتمرد برعى تأمر بطرده . والى عالمه السفلى يرجع برعى مقهورا . ماذا وجد (أو وجدنا نحن) فى عالمه الأول ؟ ..

الفصل الثانى يبدأ بداية « موفقة » تماما : وصلة ردح بين ابنة المعلم برعى وجارتها ! وشيئا فشيئا يتكشف لنا هذا العالم . فبنت المعلم برعى يختلف على الزواج منها نموذجان من هؤلاء الذين يعيشون فى حارة القرود : عتريس صبى المعلم فى المقهى الذى يمتلكه ، وهو بلطجى غليظ ، وحسونة صبى العالمة ، القواد ، الذى يقوم بكل المهن الحقيرة فى آن واحد ويزعم دائما أنه متعلم . بين بلطجى وقواد .. ماذا تختار الفتاة ؟ .. لقد أختارت القواد على اى حال .. فهو أفندى ! . الفصل الثانى كله هو

هذا الغسيل الرث الذى تفوح رائحته المنتنة من طول ما نشر على مسارح روض الفرج وعماد الدين : أحتفال بعودة المعلم برعى الى بيته تصعد فيه راقصة وتخت على المسرح (وليتها كانت راقصة محترفة !) النفور بين برعى وامرأته ، هى متهالكة وهو معرض ، ومشاهد نهالكها كثيرة متعددة ، والبنت الناصحة تنصح أمها بأن تبالغ فى اغراء أبيها عله يرضى ، ولكن لا جدوى . ويلجأ برعى الى حسوبة القواد ليأتى له كل ليلة بامرأة .. لكن هذا أيضا لا ينسيه الأرملة الجميلة التى تنتمى للعالم الساحر ، عالم النقاء والنور والحسن ، عالم الناس اللى فوق .

يبدو برعى مضحكا وهو يصر على أن تتعلم ابنته والا تتزوج الا رجلا مثقفا . هكذا يقول له عقل الكاتب العظيم المرحوم . وتبدأ رحلة التسلق فينتقل برعى وابنته الى المعادى بعد أن تخلص من زوجته القديمة التى لم تستطع أن تهزم روح « حارة القرود » فى نفسها ، وهناك عاشا معا ، وفوجئنا بالبنت التى كانت تتصور الوحى وحلا فى الفصل الأول وقد تحولت الى بنت بورجوازية تماما فى ملبسها ومسلكها ، ثم نرى تسلقها على نحو رسمى وشرعى .. فتزوجت مهندسا ينتمى الى هذا العالم الخلاب ، انه ينتمى الى الأرملة الجميلة لحما ودما ، فهو ابن أخيها ، ويتدشن قبول الفتاة فى هذا العالم على حين يظل برعى واقفا على أعتابه . وتحاول « المسرحية » أضفاء مسحة كاذبة وبالية حول برعى : انه يكتب عذاباته وتمزقة بين العالمين روايات تقرأها الأرملة الجميلة فتتفضل وتتأثر بها . لا يجدى هذا كله شيئا . لقد كسب برعى عقلا فى صفقة واحدة ، كان فيها حيوانا فى معمل : شىء لا حيلة له فيه ولا فضل له فى حدوثه ، لكنه لا يستطيع أن يكسب شيئا آخر ، وحين تسمو عواطفه ومشاعره فهى تصطدم بجدار الأرملة المتعالية المتأففة : التجسيد الحقيقى لعالم النور .. عالم الناس اللى فوق !

لا يعنينى أن يكون هذا كله بوعى من المؤلف أو دون وعى . قلت : فلأحاول ان أؤدى للحرفة حقها ، بحثت عن النص الأصلى للمسرحية لكننى لم استطع أن أعثر عليه . النص الأصلى — والقول هنا للاستاذ صلاح منصور — مختلف عما قدم على المسرح بعض الشىء ، لكننى لم أستطع أن أعرف أى المشاهد أضافها عبد المنعم مدبولى وأيها حذفه ، من هنا فان العرض الذى قدم على المسرح حوالى ٦٠ ليلة هو مسئولية المؤلف والمخرج معا .

وعبد المنعم مدبولى — مؤلفا ومخرجا وممثلا — كحامل الوباء ، ينشره فى الفرق المسرحية المختلفة التى يعمل لها ، ويساهم بنشاط

متعدد النواحى فى أشاعة مفهوم مبتذل وخطر لفن المسرح . يحتضن هذا المفهوم أسوأ قيم المسرح التجارى ، ويضيف اليها ما تراكم من زبالة مسارحنا فى روض الفرج وعماد الدين : مسارح التسرية عن جنود الحلفاء ، والمتمصرين ، والطبقة الصاعدة بعد أن أتمت خيانتها التاريخية. تتغير خريطة الناس اللى فوق والناس اللى تحت ، ويبقى هذا المسرح دائما وأبدا فى خدمة السادة الجدد ، الذين يستطيعون أن يقدموا الدعم للحكمة الذهبية : شباك التذاكر لا يخطىء أبدا ! .

أهل الحوارى لا يختلفون الى المسرح ، فقصارى تسليتهم اشياء أخرى ، والمثقفون هم الخطر ، لهذا يضربون على رؤوسهم من اللحظة الأولى فى أى مسرحية من هذا النوع ، هم هدف مناسب للمسخرة والمرمطة ، بهدف وضع حجاب صفيق بينهم وبين السادة الجالسين فى الصالة : فارغى الرؤوس ممتلىء الجيوب . وتتحدد الفروق بين أهل الحوارى واهل عالم النور .. القاف تنقلب كافا ، والصاد سينا ، والذين يمتلكون خير من الذين يقترضون منهم ، والتعمية هنا مطلوبة ، يقول برعى « قبل التحسينات .. » : هم الأفندية بيكسبوا حاجة ؟ أحنا اللى بنكسب ! .. رغم أن أهل الحوارى هؤلاء فيهم كل الخسة والأنحطاط الا ان بوسعهم أن يكسبوا الكثير من اتجارهم فى المخدرات والقوادة والبلطجة ! .

وتقول المسرحية أيضا لا يمكن أن يلتقى العالم السفلى بعالم النور : عالم السيدات الجميلات غير المتهالكات ، والفتيات المتعلقات بذكرى الأب ، ويجب أن نلاحظ هنا أن الفتاة — ابنة الكاتب الكبير — كانت أعنف الجميع فى مواجهة برعى ، هذا منطق الفصل الأول ، أما فى الفصل الثالث فهى تتودد اليه لأنه أصبح « أونكل برعى » ، وتصادق أبنته التى أنتمت سلوكيا ورسميا الى هذه الطبقة وقضت فى نفسها على رواسب حارة القرود ! .

بكلمة واحدة : هذا مسرح استمناء الطبقة الوسطى وقطاعها القادر على أن يدفع ثمن التذكرة ، الاتفاقية واضحة والصفقة مبرمة : سنقدم لكل كل ما يرضيكم : الفضائل كلها منسوبة اليكم ، والشرور كلها لاصقة بأهل الحوارى ، عندنا لكم الجنس مستورا وصريحا ، فى الكلمة والأشارة والأيماء ، عندنا لكم أيضا السخرية بالثقافة والزراية بالمثقفين ، عندنا أيضا تشكيك فى قيم العلم وقدرته على أن يحقق للناس السعادة ، ولدينا — فوق البيعة — هؤلاء النجوم : صلاح منصور الممثل

العظيم ، وليلى فهمى وفايزة فؤاد فى أدوار نمطية ، وأنور محمد وزكريا سليمان يحاولان أن يجعلا من دوريهما شيئا فى هذا العمل .

سقط المسرح الحر حين أختار أن يبدأ عودته الى الواقع المتغير بهذه المسرحية الرديئة والمهينة ، وحين أختار أن يسمح لعبد المنعم مدبولى بأن يقدم مفهومه المبتذل لفن المسرح على خشبته . وحين أختار أن يأخذ هذا الموقع الذى يناقض تاريخه القديم ! .

***

اما أعداد أعمال نجيب محفوظ فهو تقليد حسن من تقاليد المسرح الحر ، وعودته الى هذا التقليد شىء طيب ، لكننا نقول أن هذه العودة صادفت واقعا جديدا ايضا هو الأختلاف بين المرحلتين الكبيرتين فى فن نجيب محفوظ . بعبارة أخرى : قد يسهل الأعداد فى عمل تقليدى البناء ، يسجل الواقع تسجيلا فنيا كأعمال نجيب قبل الثلاثية ، عنه بالنسبة لأعماله الأخيرة التى لابد تتطلب ممن يتقدم لأعدادها تفسيرا للعمل الشعرى المركز الذى يستخدم تكنيكا مختلفا ، ويقول مضمونا جديدا . من هنا نقول أن أعداد عمل مثل « ميرامار » للمسرح أمر يختلف عن اعداد « زقاق المدق » أو « بين القصرين » .

وفى كل الحالات فان الكاتب الذى يعد عملا قصصيا أو روائيا للمسرح لابد أن يواجه المشكلة : مشكلة أن المتفرج يعرف الأصل المكتوب للعمل ، وهو يبحث عنه فيما يراه على المسرح ، وهو يستطيع ايضا أن يعرف بسهولة ماذا اضاف صاحب الاعداد وماذا حذف . لكننا هنا نستخدم مصطلح « الأعداد للمسرح » على نحو غير محدد ، فثمة الوان ثلاثة نستطيع أن نفرق بينها : « المسرحة » (فى مقابل الأعداد Adaptation) ، ثم الأقتباس أو الأستلهام وهذه الألوان الثلاثة تختلف من حيث درجة أقترابها أو ابتعادها عن العمل الأصلى ، فى الحالة الأولى يلتزم المعد التزاما كاملا بالنص الأدبى ، فيقدم شخصياته وأحداثه كما هى ، أنه يأخذ « المادة المتاحة » ، وليس من حقه أن يزيد عليها أو ينقص منها ، انما يقتصر دوره على صياغتها الصياغة المسرحية الملائمة .. الاعداد يتيح للكاتب قدرا أكبر من الحرية ، فهو يستطيع أن يقدم من عنده « أهدافا » جديدة للعمل الأصلى ، وان يأخذ منه بقدر ما يستطيع أن يطوع للتعبير حسب وسيطه الجديد . من هنا كان الاعداد أكثر أصالة ، واكثر قربا من جوهر العمل الأصلى فى الوقت نفسه . الاقتباس او الأستلهام هو ان يأخذ الكاتب جانبا من العمل الأصلى (متمثلا فى شخصية أو حادثة أو فكرة) ، ويصبح هذا الجانب هو أساس عمله الجديد يضيف اليه من الشخصيات والاحداث والأفكار ما يؤيد وجهة

نظر يتبناها ويقدمها لنا فى عمله هذا . ولسنا بحاجة للقول أن الاختلاف بين هذه الالوان الثلاثة اختلاف كمى فى جوهره .. فكلها تقف على طول بعد واحد : ماذا اخذ الكاتب من العمل الأصلى وماذا أضاف من عنده ؟ .

الى اى لون من هذه الالوان ينتمى العمل الـذى قـدمه نجيب سرور ؟ .. ينبغى ان نتعرف أولا على ميرامار نجيب محفوظ . الرواية تحكى على السنة شخصيات أربع ، التقـوا فى بنسـيون ميرامـار بالاسكندرية كما يلتقى العابرون فى صالة فندق او محطة قطار . اولهم عامر وجدى : صحفى عجوز وذاكرة حية ، آن لسفينة حياته التى خاضت غمار العمل الصحفى والسياسى اكثر من ستين عاما ان تلجأ لمرفأ آمن ، وحيد بلا زوج ولا ابناء ، حين فرغ عالمه ولم يبق فيه أحد تذكر صاحبته القديمة وصاحبة البنسيون ، فجاء يقضى عندها ما بقى من رحلة العمر.. يقرأ القرآن ويتابـع خطو التاريخ فى أطمئنان الى حتمبـة ما يحـدث وطبيعته ، يراوح بين الحاضر والماضى ، بين الواقع والذاكرة المثقلة . حسنى علام : شاب يمتلك مائة فدان ، بلا شهادة ولا عمل ، يبحث عـن مشروع يوظف فيه أمواله ، ويحيا حياة لاهية وعابثة ، يذرع طرقـات الاسكندرية بسيارته المسرعة . فى داخلة أزمة ادت به لأن يصبح عدو كل شىء حتى طبقته المنهارة : فقد رفضت قريبته الحسناء ان تتزوجه ، وقالت انه بلا شهادة والفدادين المائة على كف عفريت . رفع حسنى فى وجه العالم كله شعار اللامبالاة : « فريكيكو .. لا تلمنى .. » وأنطلق على هواه ، لا يأبه بشىء ولا ولاء عنده لشىء . منصور باهى : واحـد من شباب الجيل الأصغر ، انضم الى احد التنظيمات الشيوعية التى كانت قائمة فى مصر ، لكن أخاه الأكبر — وهو ضابط بوليس كبير — ارغمه على الأبتعاد عن رفاقة والأقامة فى الاسكندرية . ثم القى القبض على رفاقة جميعا ما عداه ، وعاش منصور الشعور الحاد بالذنب ، فقـد ترك الرفاق يلقون مصيرهم الذى يستحقه معهم ، وانطوى على نفسه يحتقر ذاته ويراه الآخرون فى صورة الخائن . وفى حياة منصور ازمة أخرى : كان يحب أحدى زميلاته فى الجامعة ، لكنه كان مترددا ازاءها فتزوجت صديقه وأستاذه ورفيقه فى الحزب . وبعد أعتقال فـوزى تجددت العلاقة بين منصور ودرية ، وظلت تتنفس هذا الجو الخانق من الشعور بالذنب عند طرفيها حتى أختنقت . ترامى الخبر الى المنفى وراء الأسوار فأرسل الى امرأته يمنحها حريتها الكاملة فى الأنفصـال عنه ، لكن منصور يرفض هذا « العرض السخى » (الذى كان يتمناه ويطلبه) ويحرض درية على رفضه ، لقد دمر درية تماما ، وحين دمرها فقد دمر ذاته ، وتأكد له بوضوح قاتل : انه لابد أن يقتل تجسيد الخيانة كى يعيش . هذا التجسيد عند منصور باهى هو الشخصية الرئيسـية

الرابعة : سرحان البحيرى . الانتهازى الجديد الذى يتشدق بكلمات الاشتراكية وشعاراتها ، ويتخفى وراء العمل السياسى كى يمارس سوء نواياه . سرحان لا يرى غير سلم واحد يصعد الى فوق .. الى وراثة الطبقة القديمة باسم الثورة والاشتراكية ، كل شىء عنده له مقياس واحد . صعوده هو ، ثراؤه هو ، مجده هو . أما ما عدا ذلك فيمكن التغلب عليه بوسيلة او بأخرى وسلاحه فى ذلك التودد الى الناس وكسب قلوبهم .

حول هذه الشخصيات الاربع الرئيسية تتحرك ثلاث شخصيات اخرى : طلبة مرزوق : رجل من رجال النظام القديم ، كان من راكبى « الرولزرويس » ، وضعت أمواله تحت الحراسة لأن شبهة التهريب حامت حوله ، وهو يتمنى ان تحكم أمريكا العالم وتحكمنا « عن طريق يمينيين معقولين .. » . وهو بالتالى لا يستطيع أن يطيق هذا النظام عقليا وعاطفيا على السواء . وهو أيضا منافق متوجس من الآخرين ، خاصة هؤلاء الذين ينتمون الى جيل الثورة . ثم مدام ماريانا صاحبة البنسيون : يونانية فى خريف العمر ، ولدت وعاشت فى مصر ، وذهب الشباب بأجمل الأيام ، فقدت زوجها الأول وحبيبها الوحيد فى ثورة ١٩١٩، وتزوجت بعده مرة ومرتين وهى الآن تعيش متمسكة كل التمسك بما بقى من اهداب الشباب فى غير سوقية أو ابتذال .

ثم تأتى زهرة . فلاحة حلوة هربت من قريتها لأن اهلها حاولوا أن يزوجوها لرجل عجوز وجاءت لتعمل فى ميرامار . يطاردها حسنى علام ، ويتودد اليها منصور باهى . ويحتقرها طلبة مرزوق ، ويفوز بحبها سرحان البحيرى ، ويحبها عامر وجدى فتكبره هى وتجله . يدفعها حب سرحان الى تعلم القراءة والكتابة ، أن زهرة باحثة عن « الحب والتعلم والنظافة والأمل .. » ، لكن سرحان يخدعها ويشرع فى الزواج من المدرسة التى تتلقى زهرة دروسها على يديها . ويتآمر سرحان للسرقة من الشركة التى يعمل بها ، وحين تنكشف السرقة لا يجد مفرا من الانتحار . يتوهم منصور انه هو الذى قتله « ركلا بالحذاء .. » فيسلم نفسه للبوليس ، ويرث حسنى علام عشيقة سرحان القديمة ويشاركها فى ادارة ملهى ليلى ، ويشرع طلبة فى السفر الى الكويت حيث ابنته وزوجها ، وتقرر ماريانا طرد زهرة لأنها تشاءمت منها . فتخرج زهرة لتواصل رحلة البحث عن « الحب والتعلم والنظافة والأمل .. » .

***

يمكننا ان نقول : هذا تلخيص « خارجى » لاحداث رواية نجيب محفوظ ، فهذه الشخصيات تتجاوز خصوصياتها لتصبح اكثر عمومية

وشمولا ، حتى أزماتها الشخصية هى أيضا أزمات نموذجية ، ولو شئنا أن نجد بعدا واحدا (أو فلنقل فى لغة المسرح خطا واحدا) يمكن أن تدور من حوله هذه الشخصيات جميعا لوجدناه فى موقف كل منهم من الثورة وعلاقته بها . هذا أساسى جدا لفهم الشخصيات كلها الرئيسية والثانوية على السواء .

يمكننا أن نتقدم خطوة للامام . فهناك رأى يقول بأن هذه الرواية على وجه التحديد — لا تلائم الاعداد المسرحى « لانها تخلو من الصراع » ، وهذا غير صحيح . الصراع الرئيسى هنا هو بين جيلين « بالمعنى الذى يقصده منصور باهى : المهم ما نعمل لا ما نفكر » : جيل القديم وجيل الجديد ، مع الجديد يقف عامر وجدى على الرغم من قدمه ، ومع القديم يقف حسنى علام على الرغم من حداثته . بتعبير آخر : من يقف الى جانب التغيير الى الافضل ومن يقف ضده ، وكيف تحدد مختلف الشخصيات موقفها من هذا الصراع الرئيسى . فكل الشخصيات مخلوقات سياسية (حتى حسنى علام الذى يبدو اقلهم اكتراثا) ، وهذا الصراع الرئيسى هو الذى يغذى الصراعات الجانبية الاخرى وينميها . لو أننا اعتنقنا هذا الفهم لساعدنا على لم الخيوط المتناثرة ، وعلى أن يعكس العمل — بالتالى — « وجهة نظر » تفسر الصراع الرئيسى والاحداث والشخصيات جميعا . فليكن العمل مسرحة أو اعدادا أو اقتباس لكن الاهم أن يعكس وجهة نظر تختار وتنتقى من التفاصيل والحكايات الكثيرة الموجودة فى الرواية « مجرى » واحدا رئيسيا لا تخرج الاحداث عنه الا لتعود اليه ، ولا تتفرغ الروافد عنه الا لتصب فيه من جديد فتضيف اليه وتساعده على شق طريقه الى التطور .

ودراسة العلاقات القائمة بين الشخصيات ضرورية جدا فى مثل هذا الاعداد المسرحى ، واذا رجعنا الى الفهم الذى قدمناه للرواية استطعنا أن نرى بوضوح أن الشخصيات تقف فى معسكرين متواجهين : عامر وجدى وامتداده منصور باهى والى جوارهما زهرة من ناحية ، ثم حسنى علام الذى يرجع بجذوره الى طلبة مرزوق والى جوارهما ماريانا فى الناحية الاخرى . أما سرحان البحيرى فهو يلتقى بهذه المجموعة الثانية من حيث أهدافه لكنه يقف وحده ، وعلاقته بالمجموعتين تتحدد على أساس مدى استفادته من أى منهما .

وليس هذا تصورا مسقطا على الرواية ، لكننا يمكن أن ندلل عليه بالقراءة المتأنية لها ، والكشف عن حقيقة هذه العلاقات .

فمن البداية يقول عامر وجدى عن منصور : « أثر فى وجهه الرقيق

وقسماته الصغيرة الجميلة ، أجد فيه شيئا من الطفولة ، ولا أقـول الأنوثة ، ولكن بدا من أول الأمر أنه يعيش فى ذاته عسير الألفة .. » (ص ٤٩) ، وهو يستعرض مع ماريانا وطلبة مرزوق النزلاء جميعـا فيقول عنه : « منصور باهى فتى ذكى .. لا يحب الكلمات الجـوفاء ، ويخيل الى أنه ممن يعملون فى صمت،ثم هو من جيل الثورة الخالص ..» (ص ٥٦) ثم هو يقول عنه فى النهاية بعد أن يعترف منصور بجريمته التى أراد أن يرتكبها ولم يرتكبها : « أنه فتى رائع لكنه يعانى داء خفيا وعليه أن يبرأ منه .. » (ص ٢٧٨) .

ولمنصور أيضا رأى فى عامر وجدى . هو قبل أن يعرمه يقرنه بطلبة مرزوق ، فكلاهما من جيل راحل (ص ١٤٦) ، ثم يتبين بعد ذلك أن عامر « هو أعظم الحاضرين فتنة وأحقهم بالتقدير والحب .. راجعت العديد من مقالاته .. استولت على أفكاره المتطورة بل والمتناقضـة وسحرنى أسلوبه .. » (ص ١٥٠) . ويدور الحوار بينهما اكثر من مرة حول قضايا الأيمان والعمل والتقدم ، فقد عامر وجدى ايمانه القديم ولم يجد غيره ، أصبح يؤمن فقط بحتمية حركة التاريـخ الى الأمام ، ويتعاطف مع الثورة التى استخلصت أهم ما فى التيـارات التى كانت قبلها ، وهو ينشد الأيمان المريح فى أيام شيخوخته ولا يكاد يعثر عليه . يدور بينه وبين منصور هذا الحوار بعد ليلـة حـكى فيها الكثير من تاريخه : « منصور : لكنك لم تهتم بالمشكلة الاجتماعية الجوهرية .

فقلت ضاحكا : لقد نشأت عهدا بالأزهر فلم يكن غريبا أن أعمل كمأذون شرعى رسالته فى الحيـاة أن يوفق بين الشـرق والغرب فى الحلال .

— اليس غريبا أن تحمل على النقيضين معا ، أعنى الأخـوان والشيوعيين ؟ ..

— كلا ، كانت فترة حيرة ،ثم جاءت الثورة لتمتص خير ما فيهما معا .

— اذن فقد انتهت حيرتك ؟ ..

اجبت بالايجاب ، ثم تذكرت حيرتى الخاصة التى لا تحل بحـزب او ثورة فرددت فى نفسى الدعاء الذى لا يدرى به أحد » . (ص ٥٤ — ٥٥) . منصور وعامر مختلفان اذن الاختلاف الذى تحتمه طبيعة العصر الذى ينتمى اليه كل منهما ، والمشكلة الاجتماعية هى جوهر هـذا

الأختلاف ، لكنهما متفقان فى أيمانهما بالتطور ، ورغبتهما فى عالم أفضل ، وفى أن كلا منهما باحث عن التوازن ، عن الانسجام بين الداخل والخارج. يقول عامر وجدى بعد الفقرة السابقة مباشرة : « وآن الأوان فدفعت بقاربى المضطرب الى بحر الأنغام والطرب ، نشدته أن يكون من الأعضاء المتنافرة جسما ينبض بالروح والانسجام أن يصهر عذاباتى فى نغمة تنعش العقل والقلب » ، وفى المقابل يرى منصور : « ان تؤمن وأن تعمل فهذا هو المثل الأعلى ، الا تؤمن فذاك طريق آخر اسمه الضياع ، أن تؤمن وتعجز عن العمل فهذا هو الجحيم .. » (ص ١٦٢) ، ومنصور يعيش فى الجحيم وعجزه عن العمل كامن فى داخله : فى استسلامه للسلطة الأبوية والقهرية التى فرضها عليه أخوه ، وفى تخليه عما كان يراه صوابا ، وجزاؤه الحق أن يعيش ممزقا بين الأيمان والعمل .

وزهرة محبوبة من الاثنين معا ، يحنو عليها عامر ويرعاها ويقدم قبله نصائح ودعوات لها ، أما منصور فيراها من البداية « فى سن طالبة جامعية ، وكان ينبغى أن تكون كذلك .. » (ص ١٤١) ، ويقول عن صداقتها النامية « أن قلبها الأبيض يشعر بمودتى واحترامى وأعجابى ، وكنت بذلك سعيدا .. » (ص ١٥٢) ، وحين يعرف أن زهرة شرعت تتعلم القراءة والكتابة « رمقتها باكبار وسعادة وهتفت :

— رائع .. رائع .. رائع يا زهرة .

لبثت منفعلا بالسعادة والأكبار وأنا منفرد بنفسى فى الحجرة المغلقة .. » (ص ١٦٣) .

ثم يعمق توحد منصور بزهرة بعد ان يهجر درية ، ويهجرها سرحان .. « نظرت الى وجه زهرة الشاحب ودموعها الجافة على الوجنتين ، ونظرتها الكسيرة الذابلة فخيل الى أننى أنظر فى مرآة .. لقد سلبت الشرف وهجرت بلا كبرياء .. » (ص ١٩٠) . وبعدها مباشرة يعرض منصور على زهرة الزواج لكنها — بفطرة صادقة — ترفضه لأنها تدرك أن هذا العرض نابع عن محاولته حل ازمة شخصية اكثر مما هو حب لها . (يجب أن نلاحظ هنا أن زهرة هى التى كانت تطلب من سرحان الزواج) .

على النحو نفسه يمكننا أن نحلل العلاقات بين الشخصيات فى الجانب المقابل : طلبة مرزوق وحسنى علام وفى ركابهما تسير ماريانا ، عشيقة الأول رغم الفشل وشريكة الثانى بالاقتراح والتمنى . وهنا ايضا لن نجد صعوبة ، فحسنى يقول عن طلبة مرزوق : « أنه الشخص الوحيد

الذى اضمر له حبا واحتراما ، وهو يقوم أمام عينى كتمثال اثرى لملك قديم ذالت دولته وولى زمانه ، لكنه يحتفظ بكافة مزاياه الذاتية .. » (ص ١١٨) ، وهو بالمقابل يكره عامر وجدى ومنصور فيقول عن عامر : « وجهه المتجمد الغائر العينين البارز العظام لم يدع للموت شيئا ليلتهمه، كرهت منظره ، وعجبت كيف يبقى حيا على حين تهلك اجيال من الشباب كل يوم (ص ٩٢) ، وهو يسميه ساخرا « قلاوون الصحافة .. » : « الواقع أننى لا أحب قلاوون الصحافة وهيهات أن أوفق الى خير مادمت اصبح على وجهه .. » (ص ١٦) ، أما منصور .. « لا أكاد أعرفه ، ولا علاقة لى به سوى كلمات عابرة ، أننا نتبادل بلا شك كراهية صامتة ، وانى احتقر انطواءه وغروره وأنوثته وما يحلى به نفسه من ادب ظاهرى رخيص . ومن عجب أنه لم تنشأ مودة بينه وبين أحد سوى قلاوون الصحافة مما جعلنى اقطع بأن العجوز الأعزب لوطى سابق ! » (ص ١٢٥) .

امام هذا التفسير المنحرف الذى يقدمه وريث الطبقة البائدة ، يقدم منصور تفسيره للطرف الآخر : حسنى وطلبة مرزوق معا : « استرقت نظرات الى طلبة مرزوق لم يقرأ معانيها أحد . اجل . عاودتنى ذكريات حميمة ، أحلام دموية ، صراعات طبقية ، كتب وتجمعات ، بنيان من الأفكار راسخ الأساس . راعنى ترهله وانكساره ... وما حسنى الا جناح من النسر المهيض لكنه جناح ما زال يرفرف ولا يخلو من قدرة على الطيران .. » (ص ١٤٩) .

كذلك يتفق موقف طلبة وحسنى علام من زهرة يراها الأول جارية فيطلب منها أن تدلكه ، ويحاول الثانى اغتصابها ، وحين تصده بعنف يقول عنها أنها « روث البهائم » ، ومثلها عشرات فى سراى آل علام ! .

هكذا تتحدد المعطيات الأساسية فى أعداد « ميرامار » للمسرح : الصراع الأساسى ، وفهم الشخصيات وتحديد موقف كل منها من هذا الصراع ، والمجرى الرئيسى للحدث يمكن أن يكون علاقة زهرة بسرحان البحيرى (التى تكتسب حسب هذا الفهم دلالة رمزية شاملة) ، ونحن نختار من التفاصيل ما يساعدنا على فهم هذا الصراع الأساسى وتعميقه، والايحاء لمتلقى العمل بمضمونه الاجتماعى والانسانى .

لكننا — للأسف — لم نجد شيئا من هذا كله فى أعداد الاستاذ نجيب سرور .

الستار يرفع عن ضجة وأصوات مختلطة ، وكل من أبطال « الرواية » يريد أن يبدأ هو أولا ، ويقترح عامر وجدى أن تكون الرواية حسب ترتيب العمر ، وهكذا يبدأ هو ، ويقدم لنا الشخصيات حسب ترتيب قدومها الى البنسيون : طلبة ، زهرة ، سرحان ، حسنى ، واخيرا منصور . والبداية على هذا النحو بداية « روائية » تماما ، ولا ضرورة فنية لها على المسرح ، فقد كان يمكن للاحداث أن تبدأ مباشرة ، خاصة وان شخصية عامر وجدى — فى الاعداد المسرحى — ضاع منها العمق الذى كان يجعلها ذاكرة التاريخ الحية ، ويكسبها ما خصها به نجيب محفوظ من أن تبدأ السرد وتنهيه . أقول ضاع منها هذا العمق لأكثر من سبب اهمها أن مونولوجاته — وهى هامة جدا فى الكشف عنه — حذف معظمها ، والقليل الذى أبقى عليه الاعداد المسرحى لم يكسبها شيئا كثيرا ، كما ساهم أداء الدكتور ابراهيم سكر للشخصية فى تسطيحها . فقد كان صوته يجرى على وتيرة واحدة . وكانت ملامحه ومشيته وحركاته جميعا ممتلئة بالشباب والصحة .. هو العجوز الذى جاوز الثمانين ! .

وبعد أن يقدم لنا عامر وجدى كل الشخصيات تبدأ عملية « تضفير » لحكاياتها ، دون وجود رابط واحد بينهم سوى توددهم جميعا الى زهرة ، ووحدة المكان الذى تدور فيه معظم الاحداث ، وهى وحدة أفتراضية طبعا ، فقد أستخدم نجيب سرور — كمخرج — المستوى الامامى من المسرح ، وفصله بستارة الوسط ، كى تدور عليه كل المشاهد التى لا تدور فى صالة البنسيون ، كذلك أستخدمت هذه الصالة ايضا بديلا عن بيت درية ، ومكتب منصور باهى . والبار المقام الى يسار المسرح اصبح هو المكان الذى يلتقى عنده منصور بدرية ، وهو أيضا المكان الذى يلتقى فيه سرحان بعشيقته القديمة ، وبصديقه الذى يتآمر معه لسرقة الشركة التى يعملان بها .

وحل نجيب سرور مشكلة ضرورة أن تنقسم « الرواية » الى فصول حلا طريفا : جعل زهرة تدخل لتقدم القهوة لكل الشخصيات فى البنسيون ، ويتوجه عامر وجدى الى الجمهور يطلب منه أن يشرب قهوته هو أيضا ، ثم يلتقون بعدها ليكملوا معا بقية الحكاية (الم اقل أنه سرد وليس مواقف مسرحية ؟ ..) . لكن هذا الحل — على طرافته — أفضل من النهاية التى أختارها نجيب للفصل الثانى .

هذه النهاية تؤكد تماما أن الاستاذ نجيب سرور لم يستطع أن يفهم المضمون الحقيقى لميرامار وانه اكتفى بأن يسرد أحداث الرواية حوارا ،

وحين يضيف شيئا فهو عكس ما يقول العمل الأصلى . فحين تشرع زهرة فى تعلم القراءة والكتابة — مدفوعة بحبها لسرحان ، وبحثها عن « الحب والتعلم والنظافة والأمل .. » ، فان هذا العمل يمكن أن يكون مقياسا حقيقيا يعكس لنا مواقف الشخصيات منها وما تمثله بالتالى . اثنان فقط هما اللذان يشجعان زهرة ويسعدان لتعلمها ، وليس صعبا أن نجدهما: عامر وجدى ومنصور (وقد حدد نجيب محفوظ استجابة كل منهما بوضوح كاف) . أما أن تشترك كل الشخصيات فى تعليم زهرة القراءة والكتابة فهذا ضد مضمون العمل كله ، فلا فرق اذن بين طلبة وبين عامر ، أو بين حسنى وبين منصور . أن هذا خطأ كبير من جانب نجيب سرور الجأته اليه ضرورة أن ينهى مشكلة الفصل الثانى ! .

نهاية الفصل الثالث هى أسوأ النهايات . بعد أن ينتحر سرحان البحيرى وتصر ماريانا على طرد زهرة ، وتجمع اشياءها بالفعل ترجع كل الشخصيات الى الخشبة ، ثم تبدأ فى الهبوط الى الصالة ، ومن الصالة تنادى كل شخصية زهرة وتطلب منها أن تذهب معها ، فيقف عامر وجدى فى مواجهتها وينصحها بألا تستمع لأى من هؤلاء جميعا ، فهى حين عرفت مالا ينفعها تستطيع أن تعرف ما ينفعها ، وتتلفت زهرة فى حيرة حولها ، ثم تتجه الى الجمهور فى الصالة لتسأله : « قولوا لى انتم .. أروح فين ؟ .. » .

ان زهرة ليست مجرد فلاحة حائرة كسيرة الجناح وفهمها على هذا النحو اساءة بالغة للعمل كله . زهرة لم تفقد أيمانها لحظة واحدة رغم الكوارث ، أنها الباحثة عن « الحب والتعلم والنظافة والأمل » ، ولو فقدت حقيقتها هذه لما كان لاى شىء معنى . من أجل هذه النهاية المفتعلة يتجاهل نجيب سرور هذا الحوار بين عامر وجدى وزهرة :

« قلت : لنترك أحزاننا لزمن يبرى الحديد ويفتت الحجر ، ولكن عليك ان تفكرى فى مستقبلك . الحق يا زهرة أن المرآة لم تعد تريدك .

فبادرتنى بشدة : لا يهمنى ذلك .

— وماذا اعددت للمستقبل ؟ ..

— كالماضى تماما حتى أحقق ما أريد .

تنسمت فى قولها عزيمة ردت الى الروح فقلت : حسن أن تواصلى تعليمك وأن تتدربى على مهنة ، ولكن كيف توفرين لنفسك الأمن والرزق ؟ ..

قالت بثقة وتحد : فى كل خطوة اجد من يعرض على عملا .. » .
(ص ٢٧٢) .

وليست هذه — على اهميتها — الاســاءة الوحيدة لفهــم زهرة .
فهى ليست هذه الشخصية القوية المتماسكة التى حملها نجيب محفــوظ
بأفضل ما فى تربتنا الطيبة ، لكنها فلاحة بلهاء تفخر دائما بأنها « تشارك
على سجلتين ومعزة » ويتخذ الجميع — خاصة طلبة — من هذا موضوعا
للسخرية والتندر بها ، وهى مندفعة سرعان ما تشــتبك مع الجميــع فى
عراك لاتفه الأسباب كذلك هى تجلس على الأرض دائما تحت أقــدام
السادة ، باختصار أننى لم استطع أن أعثر على زهرة نجيب محفوظ لكننى
وجدت بدلها السيدة كريمة مختار تؤدى احد الأدوار العــادية لفلاحــة
الاذاعة والتليفزيون ! .

كذلك اختار نجيب سرور أن يجعل من شخصية طلبــة مرزوق
شخصية تكاد تكون هى الشخصية الرئيسة فى العمل كله . وانا لا أفهم
مبررا لهذا . لقد قدم لنا شــخصية أخرى تماما غير التى قدمها نجيب
محفوظ .. فطلبة مرزوق فى الرواية « ذو طابع أرستقراطى لا تخطئــه
العين ، وتنم عنه صمته المتكبر اذا صمت ، وحركات رأســه ويديــه
المتزنة المرسومة بدقة اذا تكلم .. » (ص ٢٨) . لكن طلبة فى هــذا
العمل كان مهــذارا ، خفيف الرأس ، هــزاة ، لا يتوقف عن الشراب
والارتماء فى أحضان ماريانا . والعلاقة بينه وبين ماريانا قد اســتخدمت
— منذ الفصل الأول — اســتخداما مختلفا عن حقيقتهــا ، واصــبحت
موضوعا لعدد كبير من التلميحات والاشارات الجنسية . هى تجربــة
فشل . وليس عبثا أن نجيب محفوظ لم يذكرها ســوى فى الصــفحات
الأخيرة من روايته : بعد أن فرغ البنسيون من كل نزلائه الشباب ، انتحر
سرحان وسلم منصور نفسه للبوليس ، وخرج حسنى ليقيم مع عشــيقة
سرحان القديمة ، وخرجت زهرة ، بعد هذا حين لم يبق فى البنسيون كله
سوى عامر وطلبة وماريانا ، وفى محاولة للتغلب على الأحزان والكوارث
يسكر طلبة وماريانا ويحاولان الجنس فيكون الفشل رمزا لعقمهما ولأن
كلا منهما لم يعد لديه ما يعطيه . وقد أدى الاستاذ على الغنــدور دور
طلبة أداء جيدا فى حدود النص المقدم له ، ولا نستطيع أن نلومــه لأن
شخصيته تقترب أو تبتعد عن الشخصية الأصلية ، فالاســتاذ نجيب
سرور يتحمل المسئولية كاملة : معدا للعمل ثم مخرجا له .

ولعب الاستاذ كمال يس دور سرحان البحيرى ، ومن المهم بالنسبة
لهذا الدور ملاحظة أن سرحان ليس « الوغد التقليــدى .. » ، بل أن
وسيلته الأولى الى تحقيق أغراضه هى التودد الى الناس وكسب قلوبهم.

والمشهد الذى أضافه الاستاذ نجيب سرور بين سرحان والمدرسة واضح الدلالة على فهم شخصيته فى هذا الضوء . انه يقترض منهــا نقودا ويزعم أنه نسى محفظته ، ولن يردها طبعا ، وأنا أقول أن تصويره كوغد تقليدى أمر يخالف شخصيته كانتهازى جديد يتخذ من الوصول لقلوب الناس سلاحا له ، (ومن هنا خطــورة ســرحان البحيرى) ، وباستثناء هذه الملاحظة ، فقد كان كمال يس مقنعا فى دوره .

اما منصور باهى فقد أدى دوره الممثل الجديد احمد مرعى . وقد اداه اداء طيبا ، لولا شىء من المبالغة فى التعبير بحركات يديه ، لكننى اود ان اسأل الاستاذ نجيب سرور عن أهمية دور درية فى المسرحية ، انه ممطوط جدا بشكل غير مبرر . والحياة الداخلية لمنصور باهى مهمة لا شك ، لكن اهميتها مثلا تتساوى واهمية الحياة الداخلية لعامر وجدى ، هذه الحياة التى اختصرها الاستاذ نجيب الى الحد الأدنى ، أقول بالنسبة لمنصور ايضا أن الكشف عن أنتمائه السياسى ضرورى جدا حتى لفهم ازمته الشخصية ، ثم أندفاعه لقتل سرحان . أن المشهد الذى يتصور منصور انه يدور بينه وبين فوزى — زوج درية — مهم جدا للكشــف عن اعماق ازمته ، ولا مبرر لحذفه على الأطلاق . وقد ادت السيدة سميرة محسن دور درية فوفقت فى ادائه لولا أندفاعها الفرح — فى حركة واسعة ومنطلقة — فى الفصل الثالث بعد أن حصلت على حريتها . أن درية — حتى بعد ان حصلت على حريتها — لا زالت تعيش هذا الصراع الممزق بين الزوج والحبيب . ومن هنا كان الكشف عن حياتها الداخلية هامــا جدا .. أما السيدة سميرة فقد قدمت لنا درية خالية من الهم والتمزق ، جميلة مسرفة فى الاهتمام بزينتها وملبسها .

الدور الوحيد الذى أجاد نجيب سرور تحديده هو دور حسنى علام الذى اداه الاستاذ أنور محمد كان مقنعا ومتكاملا ، وهو نفسه حسنى علام كما تصوره نجيب محفوظ .

* * *

وبعد . هل اجبنا عن السؤال المعلق منذ البداية ؟ .. لقد قــدم المسرح الحر عرضيه هذين : عين على شباك التذاكر ، والأخرى على الدراما العظيمة . ولا زلنا نحن ننتظر منه أن ينحاز الى اى من الجانبين ، فى وقت لم يعد فيه أمام فنان المسرح سوى الاختيار الذى يحدثنا عنه اريك بنتلى بين ان يكون ثائرا عظيما ، أو مطية للطبقات الصاعدة .

التقاط الأنفاس
بعد شوط مجهد (*)

ماذا يحدث حين يرسل احد رجال القرية الذين غادروها صغارا وعاشوا فى المدينة رسالة الى اهل قريته ينبئهم فيها بأنه قادم ليقضى بينهم ايامه الأخيرة بعد أن أحيل الى المعاش .. ؟ .

الذى يحدث — فى مسرحية محمود دياب — ان رجال القرية ونساءها جميعا يختلفون اشد الأختلاف حول قرابة الضيوف القادمين لكل منهم ، كلهم يزعم انهم أقرباؤه ، ويبحث فى شجرات العائلة عن الصلات القديمة التى تربطهم بالأعزاء القادمين من المدينة .. كلهم يتنازعون حق ضيافة الضيوف . وفى الظل تقف شخصية كانت بحاجة لمزيد من العناية من جانب المؤلف . اسمه حسين ابو والى ، وصناعته : من الأعيان ..

وبعد انتظار مرهق يأتى الضيوف . ثلاث شخصيات كاريكاتورية . البك وابنه وابنته . هكذا حدث اللقاء بين المدينة والقرية فى مسرحية محمود دياب . المدينة تهذى بكلام غير مفهوم . والباى يستشهد بأبيات الشعر وبلاغة القدماء . والفتى والفتاة متأففان من أهل القرية ، ينفران ممن يقترب منهما والفتاة تلبس ثيابا قصيرة تستثير سخط النساء وتسيل لعاب الشباب ، والترانزستور أيضا مفتوح على آخره يهذى بضجيج غير مفهوم ! .

لابد أن يكتمل اللقاء التقليدى : تود الفتاة القادمة من المدينة أن تقضى حاجتها ، فتصحبها احدى فتيات القرية الى حيث يقضى اهل البيت حاجتهم . وتعود الفتاة مذعورة تعلن ان فى حمام بيت هؤلاء أبقارا وحميرا

(*) مجلة « روز اليوسف » ، ١٩٦٩/٣/١٠ .

.. وأشياء أخرى .. فيرد أخوها ببقية النكتة التقليدية .. أن ما رآته هذا ليس الا « جراج » حيوانات ! ..

أتضح اذن أن المدينة والقرية عالمان منفصلان ، لا يمكن أن يلتقيا على الأطلاق ، هنا يحدث التحول فى نفوس أهل القرية جميعا ، فيتراجعون عن وعودهم .

والى بيت حسين ابو والى — من الأعيان — ينتقل الضيوف . ليس مهما أن يكون قريبهم أو لا يكون ، المهم أن فى بيته حماما ومقاعد مريحة وأسرة نظيفة ..

هؤلاء هم ضيوف محمود دياب وما فعلته بهم القرية . قرية بلا ملامح وشخصيات بلا تمايز . والقادمون من المدينة كاريكاتير مبالغ فيه كى تحدث المفارقة .. فاذا لم يتحدث اليك القادم على هذا النحو ؛ واذا لم يتأفف الفتى والفتاة لما حدث تحول أهل القرية ورغبوا عن ضيافتهم ..

هى مسرحية بسيطة ساذجة ، وفى ضوء معرفة محمود دياب للقرية والفته بها فى عمليه الكبيرين (الزوبعة ، ١٩٦٤ . ليالى الحصاد ، ١٩٦٨) فان « الضيوف » لا تقدم شيئا سوى هذه الفكرة التى كانت بحاجة لمزيد من العناية كى تكتسب مدلولها .. فكرة أن الضيوف سينزلون فى النهاية فى ضيافة واحد ليس قريبهم .. لكنه من الأعيان . وربما كانت مسرحية محمود دياب القديمة ذات الفصل الواحد « غريب ، ١٩٦٦ » أفضل من حيث بنائها ومضمونها من هذه المسرحية التى تبدو الشخصيات فيها فتاتا متناثرا عن أعماله القديمة خاصة الزوبعة ..

وجاء اخراج أحمد عبد الحليم للمسرحية فى مثل بساطتها .. اعتمد على ديكور واقعى لكنه لم يستطع أن يخدمه بالأضاءة التى لم يكن لها منطق واضح .. فهى لم تكن تعبر عن تقدم النهار (زمن المسرحية) ولا تخدم منطقها النفسى فتكشف عن تحول الشخصيات فيها . وحين كان المسرح يمتلىء بالشخصيات كانوا يزحمونه على نحو واضح .. دون أيقاع أو تكوين معين . وجاءت اضاءة خلفية المسرح فى النهاية تبرز المعنى الذى قصده المؤلف .. فالمدينة تبدو بعيدة ومضيئة ، ولا سبيل الى الوصول اليها ..

فى هذه المسرحية ذات الفصل الواحد — والتى استغرق عرضها خمسا وأربعين دقيقة — اشترك أربع عشرة ممثلة وممثلا .. كيف يمكن الحديث عن الآراء هنا دون الوقوع فى شرك الكليشيه المألوف : احسن

واساء ؟ الحقيقة أن الأدوار كلها محدودة — زمنيا وفنيا — ومن ثم أنطبع الأداء كله بهذا الطابع : أحساس الممثل بأنه يؤدى دورا محدودا فى عمل قصير .. فكيف يلفت اليه الأنظار ؟ .. اذا كان نسيج الدور لا يسمح له بشىء فان محاولته أن يخلق شيئا قد تؤدى به الى المبالغة والتهويل (عبد العزيز خورشيد ، فؤاد أحمد ، عائشة حمدى) ، أو التطويل المخل بايقاع العمل كله (فاروق نجيب) ، أو القاء حجر وسط الركود السائد على المسرح (مديحة حمدى) ، أو أن يمر الأداء مرورا عابرا فلا يلفت النظر باجادة أو أساءة .

« الضيوف مسرحية متوسطة » محدودة القيمة فنيا وفكريا على السواء .

* * *

البيانو هو بطل المسرحية الثانية . يمتلكه موسيقى فقير يسكن بيت واحد من تجار الخردة (من البداية : الفنان فى مواجهة تاجر الخردة ، يعنى : الفنان والحس الرقيق المرهف فى مواجهة التجارة والحس الغليظ) .. ويضيق الفنان بظروفه المادية العسيرة فيقرر السفر ، لكنه لا يستطيع أن يبيع البيانو كى يسدد ديونه للمعلم فيتركه له رهينة حتى يعود أو يصبح من حق المعلم أن يبيعه . الفنان حزين لكنه لا يستطيع أن ينقل الينا حزنه أو يقنعنا به أو يبرره لنا . أنه ليس حزن الفنان بقدر ما هو ضائقة مالية « فالفن فى بلادنا بلا حظ ، وكل ما ينقص هذا الفنان هو ضربة حظ فقط » . وربما واتته هذه فى الكويت أو فى كباريهات بيروت ! هو حزن مسطح اذن لا يستطيع الفنان أن ينقله الينا ، لكنه ينقله الى المعلم بعد أن يعزف له لحنا قصيرا .

المهم أن ملكية البيانو تؤول الآن الى المعلم ، فماذا هو صانع به ؟ .. أفرد له حجرة خاصة حرم دخولها على امرأته وأبنه عنتر ، وتملكته رغبة جارفة فى أن يتعلم العزف عليه ، وتقارب مع ابنه الصغير الذى عرف أنه بيانو ، ولم يسخر منه ، وطلب منه أن يأتيه بمدرسة الموسيقى فى مدرسته كى تعلمه العزف .

اذا كان مفهوما أن يتعاطف المعلم مع حزن الفنان وتعاسته فليس مفهوما أن تركبه حمى تعلم البيانو بنفس القدر . أن تاجرا مثله يعيش الآن — حتى لو كان يعمل بتجارة الخردة — من الصعب أن تتملكه هذه الرغبة المحمومة فى أن يتعلم ، وتؤدى به هذه الرغبة الى أن يطرد امرأته من البيت ، ويطوع حياته كلها لهذا الهدف ، ويستهين بآراء أصدقائه واعدائه وسخرية أهله . المهم انه يصبح تلميذا من جديد .. فيكشف عن

عجز وغباء ، وتبذل مدرسة الموسيقى جهدا ووقتا طويلين دون أن يفلح المعلم فى معرفة الحروف الأولى من السلم الموسيقى وتخيره امرأته بينها أو البيانو فيختار البيانو ويتخلى عنها ، لكن المدرسة — التى تتعرض لمضايقات الزوجة وشقيقها وأبنها جميعا — تضع حدا لهذا كله ، فتقرر التوقف عن أعطاء الدروس رغم حاجتها لثمنها .

فشل المعلم اذن وهزم . لا فائدة . لن يتعلم البيانو ، ولابد أن يرجع عن غيه ، وترجع اليه امرأته ، ويبقى البيانو قائما كضريح مهجور : رمز الفشل والعجز . ويخرج المعلم من التجربة وهو حزين « أنا حزين يا أم عنتر .. » لقد حاول دخول عالم الفن والحزن فخرج بالحزن وحده ، ويقرر المعلم — تحت ضغط امرأته — أن يبيع البيانو ، أبنه الصغير الذى يتعلم الموسيقى فى المدرسة يدخل والتاجر يفحص البيانو كى يشتريه يقترب الطفل من البيانو ويوقع عليه لحنا ساذجا ، فيقرر المعلم انه لن يبيع البيانو كى يبدأ أبنه من البداية ..

لأن التحول فى البداية غير مبرر فلابد أن يكون الحل فى النهاية غير متوقع . وحين كان كاتب المسرح القديم يعجز عن أيجاد حل واقعى لموقف معقد كان يبادر بأن ينزل « الها على عجلة » كى يضع الحل لما ليس له حل . لكن محمود دياب لم يستطع أن ينزل الاله الى المسرح فانحرف بالخط الرئيسى الى امتداد وهمى مفترض . امتداد ساذج وتقليدى ، مجرد تأجيل : فليفعل الأبناء ما عجز عنه الآباء ! .

(فى قصة من أولى قصص يوسف أدريس موقف مشابه لكنه اكثر أنسانية وصدقا ، عسكرى مرور يفقد قدرته الجنسية فجأة ، وتعجز كل الوصفات والحيل عن علاجه ، فلا يبقى أمامه من حل سوى أن يحلم بأن يزوج ابنه من أربع نساء مرة واحدة .. ويكون رجلهن جميعا .. راجع : أبو سيد مجموعة أرخص ليالى ، ١٩٥٥) ..

ثم أننى أود أن أسأل : لماذا يعجز المعلم عن تعلم البيانو ؟ .. ليست المشكلة هنا أن يكون فنانا أو لا يكون لكنها مشكلة تعلم . فآلاف وآلاف يستطيعون أن يتعلموا السلم الموسيقى ولا يرتفعون الى مستوى التأليف والخلط بين هذين كمن يطالب كل من يعرف القراءة والكتابة بأن يكون شاعرا ، ومدرسة الموسيقى نفسها تؤكد هذا الفصل حين تقول بأنها مدرسة وليست فنانة . عجز المعلم أذن هو عجز عن أن يكون متعلما لا أن يكون فنانا ، بعبارة اخرى : أنه عجز عن أن يكون أنسانا من حيث أن التعلم أمكانية انسانية . وليس بوسعنا سوى أفتراض انه من هؤلاء

الشواذ اللذين يبلغ تأخرهم العقلى حد العجز ، لديه رغبة محمومة ، وقدرة على أن يأتى بمدرسة خاصة .. فلم يعجز عن التعلم أن لم يكن العجز كامنا فيه هو : غباء وعدم استعداد للتفهم والتلقى ؟ .. والاحالة الى البيئة هنا أحالة غير مقنعة ، فليس محتما أن يكون تاجر الخردة (الناجح فى تجارته أيضا) أغبى من أن يتعلم السلم الموسيقى بعد أن توفرت له الرغبة والامكانية . من هنا تسقط دعوى المعلم بأنه لا يحزن لشىء قدر حزنه لأنه زرع ابنه فى تجارة الخردة ، فموقف الأبن ليس الا تكرارا باهتا لما كان الاب قبل أن يتأثر بدقائق من العزف ..

واذا كان كل هذا صحيحا — وأعتقد أنه صحيح — فان المسرحية تفقد مبرر استمرارها ، وقد كان يمكن للاظلام فى نهاية المشهد الثانى أن يكون نهاية المسرحية ذات الفصل الواحد ، فما بقى بعدها غير مبرر (فنيا) ، كان يكفى أن يهتم المؤلف بابراز عمق التحول فى نفس المعلم فى المشهد الأول ، وتعاطف أبنه الصغير معه . ثم اصراره على أن يعرف مدرسة الموسيقى كى تعلمه ما يود أن يتعلمه .

أقول أن هذا الموقف كان يحتم الأستمرار من جانب المعلم لمواصلة التعلم عن طريق آخر ، لولا أنه رضخ لشروط امرأته — فجاة — وقرر أن يبيع البيانو ، لم يستطع محمود دياب أن يقف عند حدود الفشل الصارخ فأنزل « الاله على عجلة » وحل الموقف بما يخدر المشاهدين .. لأنه تأجيل مسموح به ! .

لم تقنعنا المسرحية فى التحول منذ بدايتها ، ولم تقنعنا بصدق هذا الرجل فى محاولة التعلم ، ولا هى أقنعتنا فى النهاية بطبيعية الأستمرار من خلال الأبن . هذا يعكس فهما مغلوطا للفن .. أنه الذى يناقض الحياة العادية ويتعالى عليها ، وهؤلاء (العاديون) لابد أن يعجزوا عن فهمه وتعلمه ، ولابد أن ينأى الفن بنفسه عنهم ..

وربما كان نسيج المسرحية أهون من أن يحتمل هذه المناقشة كلها .. لكن محمود دياب كاتب جاد . والعملان الكبيران اللذان قدمهما من قبل يؤكدان أيضا أنه موهوب وقادر . من هنا فقط نقول عن هذا العرض — من حيث التاليف — أنه مخيب للآمال . كانت الزوبعة عملا عظيما ومتألقا ، ولم يحدث أن أستقبل عمل من الأعمال على مسرحنا المصرى بمثل الحماس والترحيب اللذين لقيتهما الزوبعة . ثم جاءت أزمة ليالى الحصاد التى ما زال يعيشها محمود دياب .. كانت ليالى الحصاد عملا صعبا وممتعا ، أستقبلت بحفاوة وتقدير من جانب الكتاب والنقاد ، وما زالت تعتبر عملا من أعظم الأعمال التى قدمها المسرح المصرى فى سنواته

الأخيرة . هذان العملان (بالأضافة لمسرحية « الغريب ») أكدا أن محمود دياب هو ألمع كتاب المسرح المصرى الذين عرضت أعمالهم خلال السنوات الخمس الأخيرة ، وانه يبشر بعطاء كثير ومتميز ..

لكن النجاح الجماهيرى أخطأ ليالى الحصاد . ولم تكن صعوبة المسرحية وحدها هى السبب فى ذلك . بل تحالفت عليها أسباب أخرى : المسرح المنسى فى الزمالك ، وقلة النجوم ، واكتظاظ المسارح بأعمال أخرى جديدة ، وخيل لمحمود دياب أنه سار فى طريق مسدود وهو يريد أن يسترد الجمهور ويصالحه ومن ثم كان هذان العملان سبيله الى الأسترداد والمصالحة . اننى أخشى أن يكون محمود دياب قد أختار أن يبيع اللب والفشار لجمهور المسرح . فانصراف الجمهور عن المسرح الجاد أمر افرزته فى بلادنا ظروف موضوعية عديدة ، خلفتها كل العوامل التى أدت الى قيام حس عام يرفض الفن الجاد على وجه الأجمال ، ويفضل التسلية السريعة على العمل الفنى الصعب والممتع . وأنا أود أن أؤكد لمحمود دياب أن انصراف الجمهور عن المسرح الجاد أمر لا تتحمل مسئوليته مسرحية ليالى الحصاد وحدها . ومن الناحية الأخرى فان محاولة استرضاء الجمهور واسترداده بداية طريق نعرف كيف يبدأ والى أين ينتهى . وماذا يمكن أن يصيبه خلال رحلته من المنبع الى المصب ..

وكما أن هذه المسرحية لا يمكن أن تكون نموذجا لما يستطيعه محمود دياب فهى كذلك ليست نموذجا لما يستطيعه احمد عبد الحليم (الذى أخرج ليالي الحصاد من قبل) .. فالمسرحية بسيطة ولا شىء يمكن أن يضيفه المخرج اليها ، كل ما قدمه كمخرج — وهو الذى استوفى جهده كله — هو أحكام الاظلام والأضاءة خلال الفواصل بين مشاهد المسرحية الخمسة ، واختار احمد أن يجمد كل مشهد فى نهايته تماما على حين ينسحب الضوء تدريجيا حتى درجة الاظلام الكامل ويضاء على جانبى المسرح رمزان لحرف موسيقى . اما موسيقى البيانو — وهى تلعب فى المسرحية دورا رئيسيا فقد كانت بحاجة لمزيد من الاهتمام . أنها تصاحب مشهد الافتتاح ، ثم تظل طوال المشاهد الخمسة تلعب دور « موسيقى تصويرية » للشخصيات والمواقف هذا بالاضافة للحن الرئيسى الذى يعزفه الفنان فى المشهد الأول ، واستخدامها كمصاحب للانسحاب التدريجى للاضاءة ثم عودتها التدريجية أيضا ..

اقول أن الدور الذى يلعبه البيانو فى المسرحية كان يحتم مزيدا من الاهتمام بالموسيقى ، لكن المخرج اختار — أو الجأته الامكانيات — أن يضع عازفا على بيانو حقيقى فى الكواليس (محمد نوح) يعزف مقطوعة

البداية . ومعزوفة الفنان والفواصل ثم مشهد النهاية دون نوته مكتوبة فى اول الأمر . أن الأداء الموسيقى لا يضعف شيئا فى المسرحية لكنه لا يضيف اليها الكثير فى نفس الوقت . انه أمكانية جيدة لم تستغل استغلالا جيدا ..

ادى صلاح منصور دور المعلم . فكان يقف على المسرح وحده معظم الاحيان ، (هل كان صلاح يتعمد هذا أم أن البطولة فى المسرحية معقودة عليه فعلا) رغم هذا كانت مديحة حمدى مقنعة فى دور مدرسة الموسيقى البسيطة الصادقة التى لا يهمها من الأمر كله الا أنه سبيل لزيادة دخلها ومواجهة أعبائها ، كذلك كان عصمت عباس فى دوره القصير فى المشهد الأول ..

مسرحيتا « الضيوف » و « البيانو » فى أفضل الحالات — هما التقاط للانفاس بعد شوط مجهد قطعة المؤلف والمخرج — ربما المؤلف وحده — فى ليالى الحصاد .

● الحسين ثائرا وشهيدا ●

بانوراما حافلة بالتفاصيل والشخصيات

حول خروج الحسين واستشهاده (*)

تبقى قصة أستشهاد الحسين بن على واحدة من أروع قصص الشهادة فى التاريخ . أن عوامل كثيرة : تاريخية وسياسية واجتماعية ودينية وقبلية وشخصية ظلت تلعب دورها على مهل كى تقدم للتاريخ الانسانى — فى فترة من فترات تحوله الخطير — شهيدا تتوهج شهادته بالدم ، على عصر فاسد ورجال جوف . على حكم ظالم ومحكومين منهارين ، على دبيب العفن والتحلل تحت قشرة المجتمع البراقة الزاهية . ملحمة خروج الحسين واستشهاده — على الرغم مما لها من آثار على ما بعدها بحيث تصبح لابد نهبا للحذف والاضافة — هى فى جوهرها خروج الانسان الثائر للشهادة ، حين لا يبقى شىء يستطيع أن يوقف الفساد المتدفق من كل ناحية الى كل ناحية سوى فدية فاد ، يخرج وهو يعلم علم اليقين أنه مقتول ، لكنه واثق ثقة الأنبياء أن دمه سيكون بذرة تخصب أحشاء الارض من جديد . وراء كل التفاصيل — الصادقة والمنحولة على السواء — تبدو حكاية الحسين فى جوهرها بطولة ثائر يعلن الثورة ، لا ليحرز نجاحا عاجلا أو نصرا موقوتا ، لكنه يحقق — على المدى البعيد — اروع أنتصار واعظمه .

اقرأ أحداث سنة ٦٠ و٦١ هـ وما حدث فيهما ، راجع سيرة الحسين فى المراجع القديمة والحديثة على السواء . سترى صورته ناصعة وواضحة : رجل أعده كل شىء فى حياته كى يلعب دور الثائر والشهيد ، الفداء والضحية ، المعنى والرمز . لن نستطيع اليوم — وليس فى مقدورنا — أن نحكم على خروجه بتخطئة أو تصويب ، لن نستطيع أن نطرح أسئلة مثل : لقد كان بمقدوره أن يرجع بأهله وقد عرف أنه مقتول لا محالة .. فلماذا لم يرجع ؟ .. كيف يرجع وهو منذ الميلاد مهيأ لأداء هذا الدور : أن

(*) مجلة « المسرح » ، أبريل ١٩٦٩ .

يكون الضحية كى تتاكد صورة الجلاد ، اذكى وأشرف رجل فى عصره يقدم نفسه للشركى يوغل فيه الشر حتى يكون من بعد صرخة توقظ الضمائر التى حاولوا أن يخربوها بكل الوسائل والسبل . مأساة الحسين — ككل الشهداء — ليست مأساته وحده لكنها مأساة العصر الذى أفرخه وأحتضن شهادته .

❋ ❋ ❋

بوصول معاوية بن أبى سفيان الى الحكم فى سنة ٤٠ هـ (٦٨٠ م) بدا أن الدولة الاسلامية قد دخلت مرحلة جديدة فى تاريخهـــا ، وبتركيز شديد يمكننا القول بأن وصول معاوية الى الحكم — بعد مقتل على بن أبى طالب وتنازل أبنه الحسن عن الخلافة — انما كان يعنى انتصار « اليمين الاسلامى » (١) فى جولة من أخطر جولاته ، بعد أن اقصى عن الحكم مدة قصيرة حكم أثناءها على بن أبى طالب وقضى معظمها فى محاولة تثبيت دعائم الدولة ضد هذا اليمين نفسه : فى الحجاز والشام والعراق على السواء . وقتل على بطريقة لا تزال غامضة ، ولا تكفى الروايات التى تدور حولها لتقديم تفسير تاريخى مقنع . وأعقبت قتل الامام هزيمة أخرى تمثلت فى تنازل أبنه الحسن عن الخلافة لعزوفه عن القتال وانصراف معظم انصار على عنه . وضح أن اليمين قد كسب الجولة فمضى يدعم أنتصاره بتصفية جيوب المعارضة هنا وهناك ، قتل انصار على وشيعته بالسيف أو بالسم ، وشراء ذمم الرجال وولائهم بالمناصب أو بالمال ، وأبهار عامة الناس بأبهة الدولة ورهبة الحكم .. والسيف على أعناق الجميـــع . والتبرير لهذا كله يتخفى فى ثوب المصطلح الدينى .. حتى لنجد رجـــالا من صحابة النبى الذين كتبوا آيات القرآن الأولى ينافقون معاوية ويتقربون اليه ، بل ويسعون بين يديه من أجل تحقيق نزوة أو أذلال رجل !

بعد عشرين عاما عاشها معاوية أصبحت صورة العصر بغيضة : كل شىء قد فسد واهترأ : فى الحجاز شباب منصرفون الى الفراغ والعشق او رجال قليلون منصرفون الى العبادة . الحياة رخية بين يدى هـــؤلاء

---

(١) اليمين واليسار هنا بالمعنى الأصطلاحى الواسع للتعبيـــر . اليسار يعنى هؤلاء الذين أعتبروا الأسلام نظاما للعلاقة بين الله والانسان، كما هو نظام للعلاقات بين الناس ، على أساس المساواة فى الحقـــوق والواجبات لصالح الأغلبية من الفقراء والمستضعفين . أما اليمين فيعنى الأتجاه المعاكس الذى سمح لفئة قليلة من كبار المسلمين بأن يتحكم — سياسيا وأجتماعيا — فى المجتمع كله ، مما أدى الى قيام الفروق الواسعة بين الأفراد فى المجتمع الأسلامى . (لمزيد من التفاصيل حول تكوين كل من هذين الجانبين ومتابعة الصراع بينها راجع : أحمد عباس صالح : صراع اليمين واليسار فى الأسلام ، مجموعة مقالات منشورة فى مجلة « الكاتب » ١٩٦٥ ، ١٩٦٦ .)

وأولئك ، وفى العراق — مهد الدعوة لعلى وموطن معظم أنصاره — يبنى الناس بولاة قساة ظلمة يسومونهم العذاب ، وفى الشام مقر الدولة الجديدة ، وحاكمها يمارس كل الوسائل كى يدعم حكمه ويقضى على معارضيه . بدا أن كل شيء قد استتب . لم لا يعهد معاوية بالحكم الى أبنه من بعده ؟ .. أنتهت الامامة القديمة ليبدأ الملك الجديد ، وليصبح بنو أمية هم الملوك ، وتدور دورة جديدة فى الصراع — الذى لا زال للقبلية فيه دور رغم الاسلام — بين بنى أمية وبنى هاشم ، بل بين بنى عبد الدار وبنى عبد مناف ، بل بين حلف المتطيبين وحلف الفضول . باختصار : بين كل ما يمثل اليسار العربى من ناحية ، وما يمثل اليمين من الناحية الأخرى .

مات معاوية فى سنة ٦٠ وعاد ولاة الأمويين فى الأمصار يطلبون البيعة ليزيد ، أمير المؤمنين الجديد ، الذى عرف عنه الجميع ولعه بالخمر والسماع ، والصيد والكلاب ، والنساء والفراغ . ولا شيء من هذا كله يؤهله ليكون أمير المؤمنين ! فى الحقيقة .. لا شيء سوى أنه ابن معاوية وأنه يجلس على قمة جهاز السلطة فى دمشق . وقبل أن يموت معاوية أوصى أبنه بأن يجعل نصب عينيه — بوجه خاص — أن يأخذ بيعة ثلاثة من أبناء الصحابة الذين يعيشون فى الحجاز لأنهم « رؤوس الناس » أن بايعوا بايع بعدهم خلق كثير . أول هؤلاء الحسين بن على .

الحسين ؟ .. حفيد النبى . اشبه أهله به واقربهم اليه على نحو ما تروى أحاديثه ويذكر صحابته ، عاش قريبا من أبيه الامام طول حياته فى الحجاز ثم الكوفة ، من افقه أهل زمانه وأعرفهم بالدين واللغة ، وأكثرهم سماحة وشجاعة . اليه تنتهى كل الفضائل العربية حتى يمثل جوهرها النقى المتألق ، وقف الى جوار أبيه فى هزائمه وانتصاراته ، رأى حيرة الرجل العظيم بين أن يرسى دعائم دولة ويثبت أركان حكم ، أو يغرس المبادىء فى قلوب الرجال ويمضى الى الحق لا يعنيه « اصابه أم اخطأه » ؛ رآه يعرض عن مباهج الدنيا ويعيش على القليل وكبار المسلمين والصحابة قد امتلكوا المال والضياع وبنوا القصور والدور ، وعرف منه أن المال مال الله لا يحق لأحد أن يأخذ منه الا حسب شريعته ، لا حق الهى ولا وراثة أو تصرف فى مال المسلمين . وبعد أن قتل الامام وتنازل الحسن اعتزل الحسين فى المدينة ، يعلم الناس فى مسجد النبى ، ويعيش بينهم ريحانة يفوح عطرها من بعيد .

ثم .. جاءت الأخبار بموت معاوية ، وشرع الولاة يجددون طلب البيعة ليزيد .. وبدأت مأساة الحسين .

***

قسم عبد الرحمن الشرقاوى مسرحيته قسمين مستقلين : الحسين ثائرا (فى ١٣ منظرا) ، ثم الحسين شهيدا (فى ٦ مناظر) ، ولا فاصل بين القسمين من حيث تتابع الأحداث أو ضرورة البناء ، فالعمل بجزءيه « يسرد حكاية » خروج الحسين واستشهاده . المشهد الأولى تمهيدى ، والأخيران بعد أن استشهد الحسين بالفعل ، احدهما يدور فى قصر يزيد ويصف اللقاء بينه وبين من بقى من نساء الحسين وأبنائه ، والآخر يحقق اللقاء (الذى لم يتحقق فى الواقع) بين الحسين ويزيد ، فيبدو طيف الحسين ليزيد بعد أن ضل هذا فى الصحراء واستبد به العطش ، فيريه مصارع هؤلاء الذين اشتركوا فى قتله ، ويبرز معنى شهادته للأجيال التالية عليه من جديد . هذا المشهد الأخير تعقيب الكاتب على المأساة كلها بعد أن أنتهت احداثها ، والمشهد الأول تمهيدى كى تبدأ الأحداث . بين هذين المشهدين تمضى فى تتابع بطىء مثقل بالتفاصيل مأساة الحسين .

المشهد الأول تمهيد ضرورى من وجهة نظر الكاتب فهو يقدم الينا بعض المعلومات الضرورية قبل بداية الصراع ، فيرجع بنا حوار الشخصيات الثلاثة — التى ستبقى معنا للنهاية وقد انحاز واحد منها الى جانب يزيد (= عبد الله بن زياد) ، وانحاز الآخران الى جانب الحسين وبقيا معه حتى قتلا — الى الصراع بين على ومعاوية ، ودس معاوية السم للحسن ، واخذه البيعة ليزيد عنوة وقهرا ، فى هذا المشهد أيضا يلوح من بعيد نذير المأساة : وحشى العبد الذى قتل حمزة فى غزوة أحد ، وهو مجنون مخمور يهيم مطاردا بشعور الأثم . أن وحشى سيبقى معنا أيضا ليلعب نفس الدور مرة أخرى حين يبدو فى كربلاء قبل أن يقتل الحسين ، وهو لا يقف رمزا للاستشهاد المقبل فقط لكنه يحمل اشارة الى جانب من جوانب هذا الصراع : فقد قتل حمزة لحساب هند ، أم معاوية وجدة يزيد (١) .

ويستدعى الحسين الى قصر الامارة فيذهب وسط فتيان بنى هاشم (كمهرأن وسط فتيانه) وهناك يتعمد المؤلف أن يجعل فى مواجهته واحدا من أعمدة بنى أمية : الوزير القديم مروان بن الحكم الذى لعب الدور الأول فى مأساة عثمان ، ومن خلال الحوار العنيف الذى يدور بينهما نعرف

---

(١) يعود وحشى الى الظهور فى المشهد الثانى من الجزء الثانى « ص ١٨ » وهو يبدو لعمر بن سعد قائد الجيش الذى سيقتل الحسين . ويكمل — دون ما توقف — ما بدأه فى المشهد الأول .

معلومات جديدة عن قتل عثمان ومطالبة الأمويين بدمه ، وعن سياسة الأمويين فى توزيع المال حسب أهوائهم ، ويقول الحسين كلمات ابيه على :

الحسين : أنا لا حاجة لى فيها .. فواقلة زادى ! ..
آه من بعد السفر
آه من طول طريقى وعظيم المورد
أنما عيشك فى الدنيا يسير
كل أخطارك يا دنيا حقير
أيه يا دنيا اليك الآن عنى !

ووالى المدينة ينصحه بأن يسالم ، فما هى ألا كلمة يقولها ، فيندفع الحسين الى تمجيد الكلمة ودورها .. « فما شرف الله الا كلمة .. » ، وهو يغلظ لمروان بن الحكم حتى يشهر هذا سيفه — فيستنجد الحسين بفتيانه ويخرج بينهم . الحسين من البداية قد حدد معالم ثورته ، والوليد — والى المدينة — متردد أمام ما كلف به ، (هذه الملاحظة ستسرى من الآن على كل الشخصيات التى يقدمها الشرقاوى : الخير واضح والشر واضح ، الأشرار أشرار دون غموض أو التباس ، والأخيار كذلك ..) ، المشهد الثالث يزيدنا معرفة بجوانب من شخصية الحسين ، أنه يسرى فى الليل يوزع الصدقات على أبواب الفقراء (كما كان يفعل عمر بن الخطاب) ، وهو يداعب مجانين العشق ويقضى عن المحتاجين ديونهم حتى لو كان معوزا ، ويمر كورس من الرجال الصارخين فى طلب ثأر الله وثار على ، ويستصرخون الحسين كى يخلصهم « من حكم الفجرة .. » ، فيرد الحسين :

هذا صريخ المسلمين أبى
فكيف الصمت عن مستصرخين ؟ ..
يأبى على الصمت ثأر الله يا أبتى ..
وأخلاقى وأعراقى ودينى .

وهو فى حواره التالى يزيد قضيته أيضاحا . انه لا يطلب أبهة ولا ملكا ، وهو اكثر الناس عزوفا عن الفتنة ورغبة فى أراقة الدماء ، انه فقط يريد الأصلاح بين الناس ورفع الظلم عنهم . وهو يضع قضيته كلها فى هذا المونولوج الطويل الذى يفضى به الى جوار قبر النبى .

هذه لحظة مناسبة تماما للافضاء :
اترى .. أمنحه بيعة ذل ؟ ..
بعدها آمن فى بيتى وأهلى

مثل شاة فى قطيع ؟ ..
ثم أسقى الناس خمر الراحة المزوج بالذلة
فى كأس بديع من ذهب ؟ ..
أم ترى أجهر بالثورة فى وجه الطغاة
لا أبالى بالذى يحدث منهم
اذ يجدون ورائى فى الطلب
مستخفا بالحياة
بحياتى وحياة المسلمين الآخرين ؟ ..

أنه أن بايع ليزيد فقد خرج عن كل ما يعتقد أنه حق ، وهو اذا حشد الناس ضده خاض بهم بحرا من الدم ، وهو أن صمت فصمته محسوب عليه ، وهم لن يتركوه لصمته . أين الطريق اذن ؟ ..

يروى الطبرى (١) أن الحسين قال لأصحابه : « أنى رأيت رؤيا فيها رسول الله وأمرت فيها بأمر أنا ماض له ، فما تلك الرؤيا ؟ .. قال ما حدثت أحدا بها وما أنا محدث حتى أن ألقى ربى .. » . وعند عبد الرحمن الشرقاوى أن الحسين أغفى قليلا على قبر جده بعد أن أفضى اليه بحيرته ، ثم أفاق ليفضى لنا — ولأخته زينب — بسر الرؤيا :

غفوت قليلا فحلمت
حلمت بجدى يأمرنى الا أقعد عن باطل
ورأيت أبى يبتسم الى ويدعونى
وحلمت بعم أبى حمزة ...
ينادينى بأبى الشهداء
وبشرنى جدى بمكان فى الجنة قرب مكانه اذا أنا ما أستشهدت
دفاعا عما جاء لتبيانه

أنتهى الأمر اذن وحسمت قضية الأختيار : ليس ثم الا الخروج والشهادة . أول الطريق خطوة . هى التى يقطعها من المدينة الى مكة يلوذ بالحرم ويدعو اليه الناس . ها هو الحسين يخرج كى ينقذ أعناق الرجال ، كى يصرخ فى أهل الحقيقة بأن ينقذوا العالم « أن العالم المجنون قد ضل طريقه .. » . وفى الجزء الثانى من مونولوجه يكشف الحسين عن متصوف يفزع الى الله — المعشوق كى يضىء له الطريق :

---

(١) أبن جرير الطبرى : تاريخ الأمم والملوك ، الطبعة الاولى ، الجزء السادس ، راجع : خروج الحسين وأستشهاده ، من ص ٢١٥ الى ص ٢٧٣ .

يا ايها المعشوق وافاك المحب يبث وجده
فامنحه شيئا من رضاء
وافض عليه بحكمتك
فأرى الصواب من الجنون فلا اضل ولا اضل
انا ذا أذوب واضمحل ..
وليس بالمعشوق بخل
انى أعيذك أيها المعشوق عن كل الصفات
فأنت موصوف بذاتك
انا لست أطمع فى العبارة
فالعبارة قد خصصت بها العليم
انى لأضرع طالبا منك الاشارة
فالاشارة رائد فوق الطريق المستقيم ..

ويخرج الحسين الى مكة « كالمسيح المضطهد » يحمل آلامه واحلام الآخرين . وضح الطريق اذن فلا مساومة ولا تهادن ولا شىء يثنيه عن الخروج . هكذا يندفع الحسين غاضبا فى وجه ناصحيه (ابن عمه وزوج اخته عبد الله بن جعفر ينصحه : « لن قليلا يا أخى حتى لا تنكسر .. » ، وهو — بنفس الكلمات تقريبا — ما تذكره المراجع المعتمـدة من حديث عبد الله بن عباس للحسين) ، يقول الحسين غاضبا وحزينا :

آه ما أهون دنياكم على طفل الحقيقة ! ..
هكذا قد اصبح الخير طريدا يوارى فى الخرق
وغدا الحق شريدا
يدريه البغى من افق لأفق ..

وكأنما يرى الحسين بعينيه الحقيقة والمصير المقبل :
فرأس يحيى وهو قديس نبى
بالذى فيها من الحكمة والعلم وأحلام النعيم
جعلت مهر بغى
من بغايا أورشليم .

من الآن سنراوح بين رؤية الحسين ورؤية أنصاره ، من الكوفـة الى مكة ، ثم من الكوفة الى أماكن من الطريق الذى يسلكه الحسين وأهله حتى كربلاء . فى المشاهد : السادس والثامن والعاشر والحـادى عشر والثانى عشر يروى عبد الرحمن الشرقاوى حكاية أنصار الحسـين فى الكوفة . كيف اجتمعوا حول رسوله ، بعثوا اليه بالكتب يطلبون قدومه ، ثم كيف نجح ابن زياد والى الأمويين على الكوفة فى تفريقهم من حـوله

وقتل رسوله مسلم بن عقيل وأنصاره . فى هذه المشاهد كلها أعتمد الشرقاوى الأحداث التى يرويها تاريخ هذه الفترة (الطبرى ، على سبيل المثال ، راجع : تاريخ الأمم والملوك ، المرجع السابق ، من ص ٢٣٠ لى ٢٧٢) ، وصاغها شعرا . فحكاية هانىء بن عروة ، ومسلم بن عقيل ، وخطبة بن زياد « البتراء » وأنفضاض الناس من حول أبن عقيل ، وتخفيه فى طرقات الكوفة حتى أرشد عنه من أختبأ فى داره طمعا فى المكافأة ، والطريقة التى قتل بها ابن عقيل ، والقاء رأسه للجماهير من فوق سور القصر .. كل هذه التفاصيل موجودة فى المراجع المعتمدة ، لم يخضعها الشرقاوى لأختيار يستهدف كل ما يمكن أن يفيد فى دفع الحدث الرئيسى — خروج الحسين وأستشهاده — الى الأمام ، بل أستسلم لاغراء « السرد الروائى » الذى حفلت به هذه المشاهد كلها ، وهى كلها تنويعات على الخاصية الرئيسية فى هذا العمل : الخير المطلق فى مواجهة الشر المطلق ، فأنصار الحسين على مثاله ، ومسلم بن عقيل يأمر برفع الحصار عن قصر ابن زياد فى البداية نتيجة خدعة من عمر بن سعد ولأنه يخشى على الأطفال الأبرياء المحصورين فيه أن يمسهم السوء ، ثم هو كذلك يرفض ان يقتل أبن زياد غدرا من وراء ستار حين أتيحت له الفرصة بتدبير أحد انصاره « لأن هذا ليس من شيم الفتوة .. » ، وهو يردد — أكثر من مرة عكس كلمة المسيح : « ما جئت لألقى سيفا بل سلاما .. » . كذلك أنصار ابن زياد على مثاله : كلهم يكذبون ويخدعون ويخونون .. ، وأختار الشرقاوى واقعة حدثت بين مسلم بن عقيل وعمر بن سعد بعد أن جىء بمسلم جريحا منهكا قبل أن يأمر ابن زياد بضرب عنقه ، فقد طلب مسلم أن يوصى وصيته الأخيرة وأختار عمر بن سعد — لما له من قرابة به ، فأوصاه بأن يبيع درعه بعد قتله وفاء لدين عليه فى الكوفة ، وأن يكتب للحسين يأمره بالرجوع بعد أن تخلى عنه الأنصار . لكن عمر أفشى سره لعبد الله بن زياد ، فكانت مكافأته أن عهد اليه أبن زياد بقيادة الجيش المتوجه لقتال الحسين ! .

الحق المطلق فى مواجهته الباطل المطلق . هذا ما تصوره الشخصيات المتقابلة :

المختار الثقفى وأبن زياد ، زيد بن أرقم وأبن زياد ، مسلم بن عقيل وأبن زياد ، مسلم وعمر بن سعد ، واحد من جيش أبن زياد وآخر من جماعة الحسين ، الحسين وعمر ابن سعد (يتواجهان ويتراشقان بالكلمات أكثر من مرة) ، وأخيرا تصل هذه اللقاءات قمتها حين يلتقى طيف الحسين (بعد قتله) بيزيد فى المشهد الأخير .

وفى سبيل أن يصور الشرقاوى هذا التناقض بين طرفى الصراع لا يأبه كثيرا بأن يقدم ويؤخر ويفترض مالا يمكن أن يتحقق فى الواقع . فقد خلق منذ المشهد الأول شخصية أسد (شيخ حجازى يعيش فى الكوفة)، وجعله ينحاز — بحكم مصالحه — الى يزيد وابن زياد ، وظل حتى قتل الحسين بين قاتليه ، لكنه يعجز فى النهاية عن أن يحز راسه ، كل هذا لا يمنعه من أن يعارض وينطق بكلمات الحسين وانصاره اذا أمن المكيدة ، كذلك عمر بن سعد الذى يقدمه لنا شخصية مسطحة تماما : رجل ولــع بالسلطة وهو من أجلها يقاتل الحسين ويقتله ، ومن أجل قتال الحسين نراه منصرفا عن قتال الديلم الذين تمردوا على الدولة وقتذاك . والحقيقة أن السلطة التى تريد قتل الحسين لم تكن من البلاهة بحيث تغرق يديها بدمه وحدها .. بل لابد لها من رجال مثل عمر . انه أبن سعد بن أبى وقاص صاحب النبى وذى المكانة الرفيعة فى الاسلام ، ووضعه فى مواجهة الحسين من شأنه أن يلقى بالحيرة فى نفوس الناس ، ولا بأس بعد ذلك أن اجل خروجه لقتال الديلم حتى يفرغ من أمر الحسين . وما ترويــه المراجع عن عمر ينفى انه هذه الشخصية المسطحة التى يقدمها لنــا الشرقاوى انه ينهض الى قتال الحسين بعد أن يصبح فى مواجهة احد أمرين : أما قتال الحسين وأما أن يقتل هو . لهذا ينهى عمر هذا الموقف المتوتر المحموم بأن يرمى سهما الى جماعة الحسين وهو يقول لمن حوله : « اشهدوا لى عند الأمير بأنى أول من رمى » . هذا التصوير لأبن سعد وولعه بالملك يسرى أيضا على ابن زياد أن صورته التى يقدمها الشرقاوى هى صورة مختل طاغية متهور يقتل للشبهة والعبث ، ويزيد فى النهاية احمق مأفون يسابق جاريته ويعقد المسابقات بينها وبين قرده .. أيهما يفوز ! .

وأنا أزعم ان تصوير الشخصيات المنحازة الى كل من جانبى الصراع على هذا النحو قد أفقدها ذاتيتها ، ومن ثم حقها فى الحياة كشخصيات درامية ، فما يمكن أن يقوله زيد بن أرقم يقوله مسلم بن عقبه ، أو يقوله مسلم بن عوسجة أو سعيد (رغم أن هذه الشخصية بالذات حــاول الشرقاوى ان يضفى عليها لونا من التفرد والتميز فى حنينه الى الحيــاة الناعمة لكنه لم يكن مقنعا) او أى من انصار الحسين . ومن الناحيــة الأخرى فما يقوله عمر بن سعد يمكن ان يقوله شمر أو ابن زياد أو حتى يزيد نفسه . لا فرق . كل الفضائل عند هؤلاء ، وكل الخطايا والشرور عند أولئك . هذا كله يقترب بالمسرحية من البناء الملحمى الذى يدور فيه الصراع بين الخير والشر لينتهى — فى الظاهر — بانتصار الشر ، لكنه انتصار زائل مؤقت .

الشخصية الدرامية النابضة بالحياة حقا يبدأ ظهورها فى الجـزء الثانى . أنه الحر ابن يزيد ، أو الحر الرياحى ، فارس أبن زياد الـذى انحاز الى الحسين وقاتل معه حتى قتل . فبعد أن خرج الحسين من مكة قاصدا الكوفة وقبل أن يصلها عرف أنباء قتل مسلم بن عقيل وانفضاض أنصاره ، فتردد الحسين فى الرجوع . هكذا تذكر المراجع .. يقـول الطبرى أن الحسين قال لعمر بن سعد : « أختر واحدة من ثلاث : أما أن تدعونى فأنصرف من حيث جئت ، وأما أن تدعونى فأذهب الى يزيـد فأضع يدى فى يده ، وأما أن تدعونى الحق بالثغور .. » والرواية على هذا النحو لا تتسق وخروج الحسين للشهادة وتذكر هذه المراجع أيضا أن أخوة مسلم ابن عقيل هم الذين طلبوا من الحسين أن يستمر فى سيره كى يدركوا ثأر أخيهم . والحقيقة أن الحسين لم يكن بحاجة الى من يدعوه الى الأستمرار فى طريقه . لقد أختار هذا الطريق منذ البداية .. وليس له الآن أن ينكص عنه ، وهو الذى يقول قبل أن يخرج من مكة : « والله لو كنت فى جحر هامة من هذه الهـوام لأستخرجونى حتى يقضـوا فى حاجتهم .. » . لكن تلك الروايات كلها — وقد أصبحت حكاية أستشهاد الحسين كما ذكرنا من قبل مجالا للحذف والأضافة — تهدف الى تأكيـد صورة الحسين من حيث هو مظلوم وشهيد . صورة الحسين الثائر الذى رفض أن يساوم منذ أتضح له الطريق هى التى تأبى هذه الروايـات وترفضها . من هنا يخير الحسين من بقى معه من أصحابه : من شـاء فليمض تحت جنح الليل ، فليست له بيعة على أحد . يمضى كثيرون ويبقى معه القليلون (حوالى السبعين رجلا فى معظم الروايات) ، هؤلاء هم الذين سيخوضون معه غمار الشهادة .

تبدو الكوفة من بعيد ، كذلك تبدو طلائع جيش أبن زيـاد وعلى رأسها الحر بن يزيد . هو متردد متحرج يتمنى على الله « الا يبتلى بأمر الحسين » ، لكنه رغم ذلك ينفذ أمر أبن زياد فيجعل الحسين فى مـكان بعيد عن الماء ويمنعه عنه ، تقف دون الماء فرسانه وفرسان عمر بن سعد الذى جاء فى مزيد من الرجال والسلاح ، يستبد العطش بالحسين وأهله (وهو الذى أقتسم ما كان لديه من ماء مع فرسان الحر من قبل) ، عمر وأصحابه — رغم كثرتهم — يتخاطفهم الخوف والفزع ، أما الحسـين وأصحابه فهم يتخذون سمة المسيح وحوارييه ، ويقول له قائلهـم : « علمنا يا معلم .. » ، ويرد المعلم :

الحسين : أننى أعرف أن الخير مصلوب على باب المدينة
وحواريوه من ذعرهم لا يندبونه
أنهم تحت ظلال الشوك يبكون .. ولكن ينكرونه

اننى أعرف ما يغشى النجوم
عندما تزحف أرتال السحاب الجهم فى الليل البهيم
اننى أعرف أن الشمس ما عادت تنير
عندما تعمى قلوب الصدور
مثلما تعمى العيون ! ..

بعد هذا التقابل بين الجماعتين — ككل — يعمد الكاتب الى تكثيف هذا التقابل وابراز خصائصه فيختار واحدا من جماعة أبن زياد وآخر من جماعة الحسين — بينهما قرابة — وهما يتحاوران ، كل يحاول ان يجذب الآخر الى جماعته . والحوار الذى يدور بينهما يلخص القضية كلها ، ويشير فى الوقت نفسه الى ما التزم به عبد الرحمن الشرقاوى من توضيح طبيعة هذا الصراع الذى لم يكن ابدأ بمثل هذا الوضوح . كل الأقنعة تتساقط حتى تتعرى الأهداف الحقيقية . يقول الرجل من جيش أبن زياد لقريبه :

افهم مثلى روح العصر
لا تهلك نفسك فى حرب خاسرة نعرف عقباها
انكموا سبعون فحسب جئتم تنتزعون الثروة من أيدينا
كى تعطوها للفقراء
أما نحن فنحن هنا بضعة آلاف
كلهم تجار مثلى أو عرفاء .. مثلى أيضا
قد سلطهم حب المال عليكم والحرص الأعمى
وحتى الفقراء الأوغاد وقد جئتم من أجلهم منهم من خرجوا معنا
وغدوا ضدكم يا أبن العم

بعدها مباشرة يكشف لنا الحوار عن الدوافع الحقيقية عند أبن سعد وقواده . فهذا القائد يكره الحسين ، وينفس عليه أن يكون بطلا من دونه ، والحر بن يزيد يحاوره حوارا طويلا ينتهى بأن يقتنع الحر بأنه على خطأ ، والصواب كل الصواب أن ينضم الى جماعة الحسين . ان الحر قد تغير . ولو كان يعلم أن ما فعله سينتهى بالحسين الى هذا الموقف لما فعله . لماذا تغير الحر ؟ :

الحر : على ضوء لهيب النار فى قلبى رأيت الزيف من حولى
لقد ضاقت بى الدنيا أنا الضارب فى الليل
فياويلاه .. ياويلتى من ربى !
عمر : ستذبح أيها المجنون أن لم تعطهم رأسه
الحر : لاح الصبح للمبصر

عمر : ولكنا مساقون لكى نضرب فى الليل
الحر : سأمضى الآن فى صحبى وفى أهلى
عمر : الى أين ؟ ..
الحر : بعيدا عن لظى الفتنة
(شاردا) لقد بشرت فى الاحلام بالجنة
عمر : ستمضى دونما طائل
الحر : (فجأة) سأحمل كل أصحابى على الحق
وأرمى موكب الباطل .

من هذه اللحظة سيتحول الحر الى جماعة الحسين . يتكلم بكلامهم ويقاتل معهم حتى يقتل . وبقدر ما تبدو شخصية الحر متماسكة بقدر ما يبدو عمر ضعيفا متهافتا ، فهو ينصح الحر بأن يكون خادم سيدين فى نفس الآن ! .. يبقى عمر وحيدا فيمر به وحشى يكمل عزف لحن الندم ، ويشتد العطش بالحسين وأهله فتخرج سكينة بنت الحسين كى تنبش الصخر بأظافرها التماسا لقطرة ماء . بعدها يواجه الحسين عمر بن سعد فلا تقدم لنا هذه « المساجلة اللفظية » الجديدة شيئا أكثر مما نعرفه عن عمر : هو كاره للحسين وطامع فى الملك ، ومرة أخرى ، بقدر ما تبدو شخصية الحسين قوية ومتماسكة وواثقة يبدو عمر مهتزا مرتجفا . ويتكرر موقف رفض مسلم بن عقيل أن يقتل ابن زياد من وراء ستار حين يمنع الحسين أحد انصاره من قتل شمر وهو يجوس خلال خيامهم « حتى لا يبدأ القوم بقتال » ، ويواجه الحسين عمر بن سعد مرة أخرى .. بلا جديد الا فى الصياغة . يرى الحسين أنه قد أحيط به فيفكر فى الأستسلام من أجل أطفاله ونسائه ومن أجل أصحابه كذلك ، لكن الجميع : أخته زينب وابنته سكينة وأبنه زين العابدين ورفاقه جميعا يرفضون أن يستسلم :

الحسين : ما يبغى القوم سوى راسى
وأنا الميت .. أنا ذا الميت .. فامضوا عنى .
فأنا سأضربهم وحدى
وانجوا انتم
زينب : لا تستسلم
سكينة : انى أستحلفك بجدى لا تستسلم
زينب : بجرح أبيك يؤج دما فى أرض الكوفة لا تستسلم
بشرف الكلمة لا تستسلم
بعمك حمزة لا تستسلم .. الخ .

كذلك يطلب من رفاقه الا يقاتلوا لأنه يخاف على القلة الصالحة من

رفاقه أن تذهب فينطفىء النور ويندثر الحق ، لكن أحدا منهم لا يتركه وحده يواجه قضاءه . بل يبدأون القتال ، ويخرجون للقوم ويبقى الحسين وحده يخاطب الناس فى كل العصور :

فأنا الشهيد هنا على طول الزمان
فلتتعبوا جسد الشهيد هناك فى وسط العراء
ليكون رمزا داميا
للموت من أجل الحقيقة والعدالة والأباء ..

وبتفصيل دقيق يصف عبد الرحمن الشرقاوى المعركة التى دارت وسقوط كل شهيد ، حتى لا يبقى الا الحسين وحده ، فيندفع الى نشيد طويل ، بكائية لنفسه ولرفاقه ، أنها الرسالة الأخيرة للشهيد :

فليكن هذا الدم المسفوك تيارا من اللعنة ينساب يموج
كالجبال كاسحا من ضل عن عمد وصناع الضلال
... ...
لا تنوحوا ، بل خلوا ثأر الذى يظلم منكم
والذى يقتل ظلما بينكم
فهو ثأر الله فيكم فاطلبوه .
... ...
ليست العبرة فى قتل الحسين بن على أنما العبرة فيمن
قتلوه .. ولماذا قتلوه .
انا ثأر الله فيكم فاطلبوه ..

وحين يقتل الحسين ينهار قاتلوه : عمر بن سعد واسد وزيد وكل الذين رأيناهم فى الجانب المقابل ، وتبكيه زينب بكاء فاجعا وترثيه الناديات :

أن الملائك يصرخون ويندبون ويلطمون الحور فى غرف الجنان
مولولات
الطير تزق باكيات .
.. ..
.. ..
أن الصخور تكاد تبكى بالدم المصلوب فوق ذنوبكم
هى ذى السماء غدت دما والأرض تصبغها الدماء
لن تجلسوا لصغاركم ونسائكم
الا وسال دم الشهيد أمامكم ووراءكم

وينتهى المشهد الرابع والحسين طريح العراء ، وقد حمل القتلة رأسه وأهله الى ابن زياد .

المشهدان الأخيرين بعد النهاية . فيهما تتحول دماء الحسين الى سياط عذاب تجلد قاتليه ، ومسلميه ، وتاركيه يلقى مصيره جميعا . أن عبد الرحمن الشرقاوى يعتصر كل نقطة فى مأساة الحسين ، والنتيجة هذه البانوراما الهائلة من الأحداث والشخصيات والكلمات والتفاصيل (لعلها اطول المسرحيات المنشورة بالعربية نصا : أكثر من اربعمائة صفحة) . لم تكن بنا حاجة لرؤية يزيد بعد أن اكتمل خروج الحسين ومن تم شهادته ، لكن الكاتب يسوق هذا المشهد ليؤكد ما سبق أن ذكره : ليست العبرة فى قتل الحسين بن على . انما العبرة فيمن قتلوه .. الخ . ويزيد هذا رأس الذين قتلوه ، لهذا كان لابد أن تواجهه زينب وأن نتعرف عليه . وتصل سمات « الشر » فى يزيد مداها : هو مجنون مفتون بجاريته وقرده ، منهار تحت وطأة كلمات زينب وسكينة وزين العابدين ، أنه المهزوم الرافل فى خزيه وعاره رغم أنتصاره حتى زوجته أيضا تتخلى عنه بعد أن تخلت عنه جاريته ، وتطارده أشباح الندم فى كل مكان ، وتبلغه امراته بأن رأس الحسين قد أختفت (يعنى : أن الحسين قد تحول لرمز واسطورة ..) فيشتد به الفزع ، يرسل حراسه فى كل مكان كى يأتوه براس الحسين ، ويدخل كورس الندابات ينشدن :

لا تطلبوا راس الحسين بشرق أرض أو بغرب
فالرأس مثواه بقلبى .

المشهد السادس والأخير (بعد أنقضاء خمس سنين) ، يضل يزيد طريقه فى الصحراء ويستبد به العطش فيبدو له طيف الحسين . هذه هى المساجلة التى طال أنتظارها من أول المسرحية : أن يلتقى قطبا الصراع ، كأن كل ما فات لا يكفى لاقناعنا : من المهزوم ومن المنتصر ، فلابد أن نرى مصارع القتله رأى العين . قام التوابون فى العراق وجعلوا شعارهم : « يا لثارات الحسين » وأعملوا القتل والتعذيب فى قتلة الحسين ومعذبيه قتلوا أبن زياد وعمر بن سعد وشمرا والحصين بن نمير . والحسين يقول هذا ليزيد ونحن نراه يتجسد أمامنا .. ثم تثقل وطأة العذاب والعطش على يزيد فينهار ، ويندفع رجال الحسين (التوابون) الى المسرح وعلى رأسهم الحسين ، فيقف الحسين وسطهم لينقل رسالته الآن الى البشر اجمعين : أن نذكر الشهيد لا يعنى أن نطلب ثأره ممن قتلوه فقط ، ثأر الشهيد فى أن ينتصر الحق على الضلال ، وفى أن يسود العدل بين الجميع . وسيظل الشهيد يذبح كل يوم اذا لم تتحقق وصاياه ، وسيظل ثأر الحسين دائما عند الطغاة :

سأظل أقتل كلما رغمت أنوف فى المذلة
ويظل يحكمكم يزيد ما .. ويفعل ما يريد
وولاته يستعبدونكم .. وهم شر العبيد
ويظل يلعنكم وإن طال المدى جرح الشهيد
لأنكم لم تدركوا ثأر الشهيد
فأدركوا ثأر الشهيد

هذه رسالة الحسين للعالم ، قالها بكلماته بعد أن قالها بدمه . وتنتهى ملحمة الحسين التى أسماها عبد الرحمن الشرقاوى ثأر الله .

***

وقد بذل الاستاذ عبد الرحمن الشرقاوى جهدا عظيما فى جمع مادة مسرحيته وصياغتها ، وتألق شعره عذبا فى أجزاء كثيرة منها ، (خاصة مونولوجات الحسين ووصاياه الأخيرة) واستطاع أن يقدم ملحمة طويلة رائعة تحكى بطولة الحسين واستشهاده ، رمزا مضيئا فى كل العصور للثورة والشهادة لكن رغبته فى أن يعتصر كل نقطة فى مأساة الحسين هى ما جعلته يسرف على نفسه — وعلينا — فى تقديم كل هذه التفاصيل ، وكل هذه « المساجلات » . فى مشاهد كثيرة كان يمكن لعملية « تركيز درامى » أن تلعب دورها فى الاقتصار على ما يمكن أن يدفع الحدث الرئيسى فى المسرحية — خروج الحسين ومقتله — الى الأمام ، اذكر على سبيل المثال تلك المشاهد التى تدور فى الكوفة بين أنصار الحسين وتنتهى بتخليهم عن مسلم بن عقيل ثم مقتله . كان يمكن أن تروى لنا هذه الأحداث — والاستاذ الشرقاوى مصر على أن يروى لنا كل التفاصيل منذ مقتل عثمان ومطالبة الأمويين بدمه ، بل وقبلها بكثير عن الصراع الذى دار بين أبى سفيان والنبى — أقول : أن هذه المشاهد كان يمكن أن تخضع لعملية تركيز ضرورية ، لكن اثباتها على هذا النحو التفصيلى يعنى أهميتها بالنسبة لما سيصير اليه أمر الحسين ، وهذا الفهم تؤكده رغبة الحسين فى الاستسلام قبل مقتله ورفض أهله ورفاقه أن يستسلم . وهذان الجانبان يناقضان الملمح الأساسى فى شخصية الحسين : لقد خرج للشهادة منذ قرر أن يترك المدينة الى مكة . لقد مشى الخطوة الأولى فى طريق الشهادة حين رفض أن يبايع ورفض أن يصمت ، وكل ما تلا ذلك اضافات وتفاصيل .

ثم أن ولع الاستاذ الشرقاوى بالمساجلات قد جعل الكثير من مواقف المسرحية يبدو تكرارا واعادة — فى صياغات جديدة — لمواقف سابقة والسبب الأساسى فى هذا هو نمطية الشخصيات بمعنى أن كل أنصار

الحسين على نمطه ، وكل أعدائه على نمط يزيد ، والفروق بين الشخصيات طفيفة وهينة ، لذلك يمكنها جميعا أن تقول نفس الأفكار بنفس الكلمات .

هذا الحشد من الشخصيات الرئيسية — الذى يكاد يبلغ الأربعين شخصية فى القسم الأول من المسرحية — يمكن أن يتركز فى عدد قليل من الشخصيات الضرورية لتنمية الصراع وتطويره . بعبارة أخرى : كان يمكن ان تقدم بدل أصحاب الحسين الأربعة أو الخمسة شخصية واحدة ، وبقية الشخصيات لا ضرورة درامية لها .

اذا صحت قضية أن العمل الفنى — والمسرح بوجه خاص — يتطلب قدرا من الأقتصاد والتركيز لقلنا أن الاستاذ عبد الرحمن الشرقاوى نجح فى أن يقدم لنا بانوراما هائلة لدراما أستشهاد الحسين حافلة بالتفاصيل غاصة بالشخصيات لكنها تبقى فى حاجة الى هذا الأقتصاد والتركيز حتى يمكن أن تنبض بالحياة والتأثير على خشبة المسرح .

● زهرة من دم ●

وكل الكليشيهات المرفوضة عن المقاومة (*)

ثلاثة عوامل تفرض أن يكون تناول هذا العمل أمرا يتسم بالجدية ، والاهتمام الفكرى قبل الفنى : أول هذه العوامل هو أن مسرحية « زهرة من دم » هى أولى المسرحيات التى تعرض على المسرح العربى ، وتتناول قضية من اخطر قضايا الواقع العربى أن لم يكن أخطرها على الأطلاق . وهى قضية المقاومة الفلسطينية المسلحة بعد حزيران (يونيو) ١٩٦٧ ، وهى من ثم بحاجة الى وضوح الفكر أولا وقبل كل شيء .

العامل الثانى هو « الحفاوة » الخاصة التى لقيتهـا المسرحية ، اجيزت فتقرر عرضها بسرعة ، وكلنا يعرف أيقاع مؤسسة المسرح عندنا فى أجازة النصوص وتقرير عرضها ، ثم عرضت لأسبوع واحد فقط على مسرح الحكيم قبل أن تخرج الى جولة فى العواصم العربيـة (الكويت وبيروت ، وقيل أيضا : دمشق وبغداد وعمان) ، دفعت ادارة التبادل الثقافى — وكلنا يعرف أيضا مشكلة الميزانيات فى أجهزة وزارة الثقافة — اكثر من ثلاثة آلاف جنيه ثمنا لتذاكر السفر فقط .

كذلك لقى نص المسرحية اهتماما كبيرا فنشر مرتين خلال شـهر واحد : مرة فى مجلة « الآداب » وأخرى فى سلسلة « مسرحيات عربية » ، ودشنت المسرحية — فكريا وفنيا — فى عددين متواليين من « الآداب » (مارس ، أبريل ١٩٦٩) . بالأضافة الى سيل الأخبار القصيرة بالصحف . اما بعد أن عرضت فلم يتناولها كاتب جاد بنقد أو تحليل (الاستثناء هنا هو ما كتبه أمير أسكندر فى « الجمهورية » — ١٩٦٩/٥/٣) .

العامل الثالث هو صاحب المسرحية : الناشر والكاتب اللبنـانى الدكتور سهيل أدريس . صاحب دار « الآداب » ورئيس تحرير المجلة التى تصدر عنها فى بيروت . الرجل ذو المركز المرموق فى اتحاد الادباء العرب ،

(*) مجلة « المسرح » ، مايو ١٩٦٩ .

اشهر مترجمى الآدب الوجودى الى العربية ، وصاحب ثلاث روايــات طويلة بالأضافة لخمس مجموعات من القصص القصيرة .

ماذا تقول المسرحية ؟ . وأى جدوى فى أن تعرض الآن فى العواصم العربية المختلفة .. نموذجا لما يمكن أن يقدمه المسرح العربى اليوم لقضية المقاومة وللمعركة المصيرية بوجه عام ؟ ..

هذا هو السؤال الأساسى فى « زهرة من دم » .

***

قلت ان للدكتور سهيل ادريس ثلاثة أعمال روائية وعدة مجموعات من القصص القصيرة ، وليس هذا مجال التعرض لأعمال الدكتور سهيل قبل مسرحيته الأولى ، لكن كلمات قليلة قد تكون ضرورية . أن روايتين من روايات الدكتور سهيل يمكن أعتبارهما عملين متميزين فى الروايــة العربية : « الحى اللاتينى » ١٩٥٤ ، و « الخندق العميق » ١٩٥٨ .

الأولى منهما أستمرار للتعبير عن التجربة النموذجية التى تناولها جيل الكتاب السابق لسهيل أدريس ، تجربة لقاء المثقف الشرقى بالحضــارة الغربية ، هى أستمرار فنى وأنسانى لما عبر عنه الحكيم فى « عصفور من الشرق » ، ويحيى حقى فى « قنديل أم هاشم » ، وطه حسين فى « أديب »، وحسين فوزى فى « سندباد الغرب » .. الخ . وفى الرواية الثانية يرجع الكاتب الى حياته فيصور لنا صباه وشبابه الأول فى حى من احياء بيروت القديمة . هى — على وجه من الوجوه — تناول ذاتى لتجربة الكاتب قبل ان يعرف الحى اللاتينى .

وقبل أن يكتب الدكتور سهيل روايته الأولى صدرت له ثلاث مجموعات من القصص القصيرة : « أشواق » .. ١٩٤٧ ، « نــيران وثلوج » .. ١٩٤٨ ثم « كلهن نساء » .. ١٩٤٩ . والمجموعات الثلاث تتخذ من المــرأة موضوعا لها ، المرأة من حيث هى فريسة وهدف للطراد ، كلهن نساء ، كلهن خائنات وخاطئات ، تمت غوايتهن فعلا أو بسبيلهن الى الغوايــة ، وبطل معظم القصص مهموم بمطاردة نماذج مختلفة منهن والأيقاع بهن .. ولا يكاد يجد فى ذلك صعوبة تذكر ! .

والوجه المهموم بالقضايا العربية عند سهيل أدريس لا يبدأ فى مطالعتنا الا فى أعماله الأخــيرة : روايــة « أصابعنا التى تحترق .. ١٩٦٢ » . ومجموعته « رحماك يا دمشق .. ١٩٦٥ » . فى الرواية يحكى العائد من الحى اللاتينى فترة من حياته أحاطت به وهو ينشىء مجلته ودار النشر التابعة لها ويلتقى بشريكة فكره وحياته ، ويعرض لنماذج من الشــعراء والكتاب فى الشام نكاد نعرفهم بأسمائهم الحقيقية . أما « رحماك يا دمشق »

فهى صيحة يطلقها بطل القصة التى تتخذ منها المجموعة عنوانها ضد دمشق بعد انفصالها فى ١٩٦١ . والعيب الرئيسى فى الرواية وفى معظم قصص المجموعة هو امتلاؤها جميعا بالخطب والمناقشات واطلاق الشعارات ، وابتعادها عن فنية الكتابة الروائية والقصصية . فى الرواية وفى معظم قصص المجموعة يكاد الكاتب أن يأخذ بأعناقنا صائحا فينا : « انظروا .. هذا أنا ، وهذه زوجتى ، وهذه آرائى فى تلك القضية وفى ذلك الرجل .. الخ » .

بالدموع والصراخ والالحاح الغليظ على المشاعر عاد الينا الروائى الرقيق الهامس فى الحى اللاتينى والخندق العميق،لم يستطع الدكتور سهيل أن يتجاوز ذاته وأن يمزج همومه الذاتية بالقضايا الكبيرة التى يعرض لها ، وأكدت أعماله الأخيرة عندى — ولعلها أكدت عند كثيرين شيرى ، اذا صدقوا مع أنفسهم — أن الكاتب القديم قد انشغل بنشر الأدب عن كتابته ، وانه يبتعد ابتعادا كبيرا عن فنية العمل الفنى كلما شاء اقترابا من قضايا الواقع والمصير .

واعترف اننى — من البداية — خشيت أن تكون مسرحية الدكتور سهيل امتدادا لهذا الخط فى انتاجه الأخير . واعترف مرة أخرى بأن المسرحية لم تبدد خشيتى هذه بل اكدتها تأكيدا ! .

***

بين النصين المنشورين للمسرحية اختلافات فى جمل الحوار وترتيب المشاهد كذلك ، الطبعة الثانية التى نشرت فى « مسرحيات عربية » هى التى رايناها على المسرح (من اخراج كمال يس) لا تختلف عنها الا فى تقديم احد مشاهد الفصل الثالث ليكون مشهدا افتتاحيا للمسرحية ، يوحى بجوها العام ويعين على فهم دلالة أحداثها .

وأحداث المسرحية تدور فى قرية قريبة من نابلس ، عروس الضفة الغربية التى سقطت بعد ١٩٦٧ ، والصراع فيها بين طرفين : العرب يمثلهم خمسة من رجال المقاومة وأسرة واحد منهم من ناحية . وجنود الأعداء المحتلين من الناحية الأخرى . (وجاسوس بينهما لكنه ينتمى الى المجموعة الأولى اخيرا بعد أن يتوب ! ..) ، ومن خلال الصراع بين هذين الطرفين نتعرف على رؤية الكاتب للاعداء وللمقاومين ولقضية فلسطين بوجه عام .

فى الفصل الأول نتعرف على الفدائيين الخمسة وعلى أفراد أسرة قائدهم نزيه . لابد لكل فدائى من ورقة خاصة ، طبعة خاصة من مأساة

شاملة ، ووراء كل من هؤلاء الرجال حكاية ، ونحن نعرف حكاياتهم من خلال الحوار الدائر أثناء تناول الطعام — على طريقة « تقديم المعلومات » : فتحى (قام بدوره حمدى أحمد) كان نشالا .. لكنه قرر أن يكف عن ممارسة مهنته بعد أن رأى صورا أقنعته بأن أغتصاب أسرائيل لأرض فلسطين هو أعظم عملية نشل فى القرن العشرين ! : « ظللت أتأمل الصورة دقائق ثم قلت أن تلك المرأة وطفلها ماتا جوعا لأن بيتهما قد سرق منهما ، وهناك بيوت أخرى كثيرة قد سرقت ، فتشرد أصحابها أو ماتوا . ثم قلت لنفسى : أن عدوان أسرائيل على الأرض العربية كان أكبر عملية نشل فى التاريخ وبعد ذلك قررت أن أتخلى عن النشل والسرقة وأنضم الى هؤلاء الذين ... الخ » .

نزيه قائد الفدائيين (قام بدوره أنور اسماعيل) كان مهندسا يعمل بمكتب هندسى بالمانيا ، حتى حدثت هزيمة حزيران .. « كنا نفر من النظرات التى تنطق صامتة بأننا أن كنا ننتمى الى شىء فالى تلك الهزيمة التى تنشر الصحف صورها وتذيع الأذاعات أخبارها فى أطارات محكمة من السخرية والشتيمة والازدراء .. كنت بين أن أبقى فى البلد الأجنبى أتسكع فى الشوارع وأبتلع الأهانة وأميت أحساسى بالخمر والنساء والغيبوبة وبين أن أعود لأحاول ... الخ » .

أما سعيد فهو معلم من لبنان (قام بدوره محمد نوح) . كان يملك روضة لتعليم الأطفال ، تركها ليديرها أخوه الأكبر : « لو أننى قعدت بحجة أنى أحاول تربية جيل جديد لما تجنبت الأحتقار ، أن علينا نحن أيضا أن نعطى القدوة لمن يأتى بعدنا .. » ، وهشام (عبد الله غيث) هو أبن عم نزيه ، كان يدرس الطب فى بيروت ، ويحيا حياة ناعمة مرفهة ، أما الآن فقد تغير : « هذه الأصابع تلطخت بالدم الحقيقى ، لامست حروق النابالم على الأجساد الطرية ، أحترقت بلهيب تلك الحروق .. أن طالب الطب المرفه خرج يعمد حياته بفظائع لم تعرفوها أنتم .. خرج يعيش قبل الأوان وجه الحياة الفظيع .. » ، وهشام من أجل أن يقنعنا بأن أصابعه فعلا قد أحترقت بلهيب الحروق يطفىء بها شعلة الموقد الكحولى الصغير ! ..

بقى واحد من الفدائيين الخمسة . الياس (قام بدوره محمود العراقى) . لا نعرف شيئا عن عمله ولا من أين جاء .. لكننا نعرف عنه بدل ذلك حكاية أخرى : لقد صفع جندى يهودى اباه أمامه وهو فى الخامسة عشرة : « فلم يفعل شيئا الا أن يبكى ، ثم يستسلم ليد أبيه ، فيسيران ذليلين ، يطاردهما اليهودى بالصراخ والشتائم ، ويهددهما بالقتل ، وفجر

اليوم كان ذلك الصبى هو الذى يصوب البندقية ويطلق النار عى راس جندى يشبه ذلك اليهودى ، ويقول لنفسه انه الآن يـــرد صفعة أبيــه رصاصة .. » .

فلنرجىء مؤقتا أى تعليق من جانبنا عن هؤلاء الفدائيين « حتى نتعرف الى من بقى من عائلة نزيه : الأم (أمينــة رزق) ، لا تكف عن الصـــلاة وأستجداء السماء ، والحديث عن ذكرى « أبى نزيه » الذى كان من ثوار ١٩٣٦ ، كذلك هى لا تنسى أن تذكرنا بمذابح دير ياسين : « هل رأيتم البطون المبتورة والأطراف المقطعة ، (ملتفتة الى نزيه) كنت حاملا بـــك يا ابنى .. ذات لحظة خفت أن أكون واحدة من تلك النساء ، وخفت أن تكون أنت جنينا من تلك الأجنة ، فرحت أركض وأركض ، هاربة من نفسى .. هاربة من الجنين الذى فى بطنى .. » .

والأخت فادية (سهير البابلى) تحب ابن عمها هشام ، وكان مـــن المفروض أن يتزوجها لولا هذه الأحداث الأخيرة ، وهى مدرسة لكنها حائرة لا تعرف ماذا تفعل ، وترى نفسها طاقة مشلولة — فى معركة تقتضى حشد كل الطاقات والقوى ، بقى الأخ الأصغر زياد (عصمت عباس) ، أنه فى الخامسة عشرة ، لكن أشياء غريبة بدأت تنتابه ، أصـــبح يقضى معظم وقته صامتا لا يتكلم الى أحد ، أهمل كتبه المدرسية وراح يقرأ « تاريخ القضية وتطوراتها .. » .

هل اضعنا وقتا طويلا فى التعرف على الشخصيات ؟ .. لكنهم اضاعوا الفصل الأول كله يقدمون أنفسهم لنا ، وما يحدث بعد هذا قليل : يـــرى الجاسوس أحمد (حسن حسنى) أحد الفدائيين يدخل البيت فيبلغ القوات الاسرائيلية ، فنسمع صوت « آليات ومجنزرات » ثم يرتفع مكبر الصوت ينذر من فى البيت بالاستسلام والا فسينسفون البيت على من فيه . وقبل أن يقرر الفدائيون ماذا يفعلون يندفع « الصغير » زياد ليسلم نفسه . ومن جديد تدور المناقشات حول مغزى أستسلام زياد بعد أن خرج به جنـــود جيش الدفاع الاسرائيلى ، ثم يدور حديث عاطفى طويل بين هشام وفادية . فادية تخشى الليالى القادمة التى ستقضيها مع أمها دون رجل فى البيت ، وهى لا تقتنع بأن تشارك الفدائيين أهتمامهم — نظريا فقط كما تقول ، الآن وقد غاب وجه جديد عن البيت .. تحملت فادية تبعات جديدة ، انها لم تطرح على نفسها سؤالا عن حقيقة دورها حتى أخذوا زياد ، وهشام من جانبه يحاول أن ينتهز الفرصة كى توافق على « أمتزاج حياتيهما أمتزاجا كاملا » لأنها الآن أكثر حاجة لوجوده معهما ، لكنها تطلب اليه أن يصبر :

فادية : مهلا هشام .. أنتظرنا طوال هذه الأشهر ، بل طوال ســنوات

سابقة ، بل منذ الأزل والى الأبد .. منذ الماضى السحيق ومنذ الماضى القريب ، منذ ثورة ٣٦ ومنذ كارثة ٤٨ ومنذ عدوان ٥٦ ومنذ هزيمة ٦٧ .. منذ أقدم عصور التاريخ والى أبعد عصور المستقبل .. وأرى الآن أن ننتظر فترة أخرى ..

هشام : تقصدين حتى يتم التحرير ؟ ..

فادية : ليس التحرير على بعد خطوة أو خطوتين ، لابد لنا على الأقل من أن ننتظر عودة زياد (لحظة ثم مستدركة) قلت ننتظر ؟ ولكن هل يكفى أن ننتظر لكى يعود ؟

هشام : سيعود زياد يا فادية فلا تعذبى نفسك ..

فادية : (مقاطعة بصوت متهدج) أرجوك هشام لا تحدثنى بهذه اللهجة .. حتى تعذيب نفسى لا تسمحون لى به ؟ (يرتفع صوتها) ماذا تريدوننى أن أفعل ؟ ..

هشام : ولكن هدئى نفسك يا فادية ، سنقوم نحن بالواجب ..

فادية : وواجبى أنا ، هشام ؟ .. أن أظل عضوا جامدا ، عنصرا مشلولا .. الخ .

وينسى هشام كل شىء ليحاول أن يقبل فادية لكنها تصده وتتساءل : أليس هناك ثمن آخر لسعادتنا ؟ .. أيجب أن ندفع ثمن السعادة بحرا من الآلام والدماء ؟ .. لكنها — كما يقول هشام — هى زهرة الدم ، زهرة حمراء قانية اللون ذات أوراق دقيقة زهرة متحدية غريبة .. حمراء بلون الدم .. زهرة من دم . هذه فادية حين يحاول الكاتب أن يرفعها الى مستوى الرمز ! ..

يودع الرجال فادية والأم . ويهبط ستار الفصل الأول .

***

الفصل الثانى ينقلنا الى مقر قيادة العدو بالقرب من القرية . بعد أن رأينا أحد جانبى الصراع وتعرفنا على أفراده حق لنا أن نرى الجانب الآخر . سنلتقى هنا براشيل (قدرية قدرى) الضابطة فى جيش الدفاع وزميلها الضابط (عادل بدر الدين) اللذين كانا يتبادلان القبلات ويغرقان خوفهما فى الجنس فى الفصل الأول ، أن الضابط منهار جبان ، خائف ، وثمة جندى يقرأ عليه (أو علينا) التقارير . كل التقارير تدور حول عمليات الفدائيين (وهم هنا يسمون المخربين بالطبع ! ..) ولنستمع الى بعض فقرات مما يقوله الضابط الاسرائيلى :

ــ « اننى لا افهم .. لا افهم ماذا أجدانا ذلك الانتصار الخاطف ! .. هل انتهت حقا حرب الأيام الستة ؟ أراها تتمدد الى مالا نهاية ، لقد أصبح هذا شيئا لا يطاق . كل يوم خمس عمليات أو ست .. من أين ينبع أولئك الشياطين ؟ .. كيف لنا أن نواجه هذه الأوضاع كلها ؟ .. أنعيش عشرين سنة اخرى لا نفعل الا أن نتسلح ونبتهل الى أصدقائنا أن يزودونا بالمال والعتاد ؟ .. لقد بدأوا جميعا يعملون .. لا صغير ولا كبير ، انهم يرضعون مواليدهم حليب المقاومة (مستدركا) أقصد لبن التخريب .. لعنهم الله ! ».

بقدر ما يبدو الضابط الاسرائيلى مرتعدا ومنهارا يبدو زياد الصغير بطلا صلبا وصامدا . أنه « يناقش » الضابط الاسرائيلى حول شرعية قيام اسرائيل .. ويؤكد له أنها قامت على الخداع والكذب ! كذلك الأم التى جاءت الى الضابط بالأمس تطلب ابنها .. حين طردها الضابط بصقت فى وجهه وخرجت ، لكن معرفة زياد بمجىء أمه لا تثنيه عن موقفه ، ويستمر فى مناقشاته الصارخة :

زيـــاد : نريد أن نبنى لنا عالما جديدا ، دنيا جديدة ، على أنقاض عالمنــا القديم .

الضابط : هل تظن أيها الأحمق أننا سنسمح لكم ببناء هـــذا العالم الـــذى تتحدث عنه ؟ .

زيـــاد : وهل تظن انت أننا سنستأذنكم لكى نبنيه ؟ ..

الضابط (مكورا قبضته) : لم أعرف من هو فى مثل وقاحتك . كلمة أخرى وسأسحق وجهك سحقا . انكم لا تستحقون العطف ولا الشـــفقة ولا المساعدة ! ..

زيـــاد (مقهقها) : آه .. اننا نعرف شفقتكم شفقة دير ياسين وكفر قاسم .. ونعرف مساعدتكم .. مساعدة وكالة الغوث والأمم المتحدة !..

(يمكنك طبعا أن تستمر فى هذا الحوار الى مالا نهاية . فقد انتهى الأمر من زمان .. لم نعد أمام عمل فنى على الأطلاق !) ما بقى بعد ذلك مقرف حقا : تدخل راشيل فيغريها الضابط الاسرائيلى بزياد . مرة أخرى هذا الكليشية المقرف : أن رجال الاسرائيليين قوادون ونساؤهم عاهرات . وتتعرى راشيل لزياد لكن الفتى المراهق يصمد لفتنتها ، ليس هذا فقط .. لكنه يبصق عليها أيضا (ما اكثر البصاق فى هذه المسرحية !) ويهزمها فعلا حين يقول لها : زياد (يبصق عليها) : أيتها القحبة .. كلكن قحاب ! ظننت

أننى استسلمت لك أيتها الكلبة أننا نعرفكم .. الجميع يعرفونكم ، حتى فى الأمم المتحدة .. ومع مندوبى الدول المحترمين ! .. جميع نسائكم مستعدات لمضاجعة مندوب يتردد فى أعطائكم صوته .. وتعتقدون أنكم تستطيعون أن تسلبونا شرفنا ببذل أعراضكم .. كما سلبتمونا أرضنا .. يا حثالة البشرية .. الخ .

وتلخيص ما بقى من المسرحية مضجر حقا . ولكن لابد مما ليس منه بد . ! فهكذا تقضى تقاليد النقد التى كثيرا ما تمتهن ، يبلغ الجاسوس الذى عرفناه من قبل الضابط الاسرائيلى بحقيقة ما حدث ، (فى مشهد كامل يتسلم الجاسوس أموالا وتغريه راشيل أيضا وتعده بجسدها ! ..) ، فتخرج دورية لمطاردة الفدائيين وتعود بهشام جريحا بعد أن قاوم مقاومة بطولية وواجه بمفرده خمسة عشر جنديا من جنود العدو . ويبكى زياد من أجله ويرجو الضابط أن يأتيه بطبيب . ثم تدخل فادية ! .. تقول لماذا ؟ .. آه .. تذكر الكاتب أيضا هذا السؤال مثلك فرجع بنا فى « فلاش باك » الى الأم وقد انهارت تماما بعد القبض على زياد وتباطوء الرجال فى أطلاق سراحه .. فتقرر فادية أن تذهب بنفسها لانقاذ زياد لكنها بدل أنقاذ زياد تسقط هى نفسها . هذه التى أراد لها الكاتب أن تصبح رمز الأرض الضائعة كلها ، هذه « الزهرة من دم » ، تفقد وعيها ساعة أن ترى دم هشام على أرض الغرفة ، فيحملها الضابط الاسرائيلى بعد أن تعرت ساقاها ، و « يقبلها من عنقها ، ثم يضعها على الاريكة وهو يحدق فى ساقيها .. » .

كتب واحد من الذين دشنوا « زهرة من دم » فى « الآداب » بعد أغتصاب فادية : « ويعود المؤلف ليحلق فى جو الرمز مستخدما واقعة أغتيال براءة فادية مؤكدا ذلك التناغم بينها وبين الأرض .. » . ويقول الآخر : « يعطى المؤلف لفادية بعدها الانسانى ، كشخصية أنسانية تحب وتناضل وتستعطف ولا تعرف أن كانت باستعطافها قد أستسلمت أو بدأت طريق الاستسلام . أم انها قد خدعت — بطابع المرأة الرقيق — ولم تكن فى وعيها حين أغتصبت .. » أما فادية نفسها فتقول لنا أنها لا تعرف أن كانت قد أغتصبت أم انها أستسلمت ! .

والحقيقة عندى أن فادية لم تفلح فى أن تكون رمزا لأى شىء . هذه القاعدة منذ البداية تتساءل أى دور تركوه لها ثم — تحت الحاح أمها المنهارة — تذهب بقدميها الى قصر الحاكم الاسرائيلى ليغمى عليها حين ترى بعض قطرات الدم ، هذه التى يقول لنا المؤلف عنها أنها من أسرة عريقة فى المقاومة ، أبنة واحد من ثوار ١٩٣٦ وأخت قائد من فدائى ١٩٦٧ يغمى

عليها وتستسلم للاغتصاب كشاة ضعيفة لا حول لها ، كأنها تريد هذا الأغتصاب وتتمناه . والنساء كل يوم فى الأرض المحتلة لا يتساءلن عن ادوارهن بل يعرفنها ويمارسنها ينظمن المظاهرات والاعتصام وبعضهن يحمل السلاح الى جوار الرجال جنبا لجنب . لكنها ثورية زائفة .. ككل شخصيات المسرحية .. لا تتجاوز ثوريتها التشدق بالألفاظ ! .. أنها من اجل زياد قررت أن تبحث عن دور لها تؤديه . ومن أجل زياد أيضا جرح هشام ، ومن أجل أغتصاب فادية — فى النهاية — قتل فتحى ونزيه . كلها شخصيات عاجزة عن تجاوز ذواتها ، قاصرة عن أدراك الأبعاد الحقيقية للعمل الفدائى .

***

الفصل الثالث هو فصل الانتصار الزائف . الانتصار على الورق .

فى مغارة الفدائيين يثرثر فتحى وسعيد يثرثران فى كل شىء : حول النساء والقضية وحول الوحدة العربية وتحديد النسل وتوزيع الثروة .. ، ثم يدخل زياد كيف جاء .. لقد أستطاع البطل الصغير العظيم أن يفر من سجن الأعداء . طلب أن يرى راشيل فى الليل ، وجذبها بسرعة وعنف الى ارض الزنزانة ثم أنطلق هاربا (معقول .. أليس كذلك ؟ ..) ، ووصل دون جهد الى حيث يختبئون ، وبعده يصل أيضا نزيه . لكنه يحمل خبرا سيئا : قد نسف الاسرائيليون البيت وانهارت أمه تماما . صارت تهذى . ويداخل نزيه الندم لأنه ترك مهنته المريحة الى العمل الفدائى :

نزيه : لست أدرى ان لم اكن أتحمل القسط الأوفر من تبعة هذا الذى حدث . انتى اشعر أحيانا بالندم وتبكيت الضمير . وأتساءل الم يكن أفضل لامى ولبيتى أن ابقى فى مكتب الهندسة وأن أتابع مهنتى ؟

لكن الجميع يطمئنونه . فقد كان بوسع كل منهم أن يصبح شيئا لولا انه لم يكن لهم الخيار . كان بوسع فتحى مثلا أن يصبح « نشالا دوليا .. » ! .. ثم يصل بعد هذا هشام . الغرائب لا تنتهى .. واغربها هذه : لقد ندم الجاسوس أحمد حين راى دم هشام يسيل ، وحين رفض — وهو جريح — أن يشرب من يده جرعة ماء :

أحمد : لكن الذى هز اعماقى هزا أن هشام رفض أن يتناول من يدى الماء وهو يكاد يموت عطشا . (صمت) وحين رأيته يفقد وعيه ، وربما لأنه رفض أن يشرب من يدى قررت أن أنقذه ، وقلت أننى بذلك سأنقذ أولادى اولا .. وسأتجنب أحتقارهم واحتقار كل الجيل الذى ينتمون اليه .

ويصيح هشام فى رفاقه المتشككين فى صدقه : « من وكلكم بأبواب

الجنة تغلقونها فى وجوه التائبين ؟ .. » يغلقونها .. ويقبلون الجاسوس العائد فى صفوفهم ، صحيح .. « أن الدم العربى لا يفسد .. قد يعتكر فقط لكنه لا يفسد .. » هكذا يقول سعيد .

وتبقى على الفدائيين أخطر مهمة : أن يحرروا فادية . فيتركوا هشام الجريح فى المغارة ويخرجوا هم ، ويستمع هشام فى راديو معه الى نبأ قيام ثورة التحرير الفلسطينية الشاملة ، « فجر هذا اليوم المشرق أعلنت ثورة التحرير الفلسطينية فى كل مكان من الأرض المحتلة وأنطلقت فرق الفدائيين وكتائب التحرير تهاجم قواعد العدو فى كل مكان .. » ، وهو يستمع كذلك الى البيان العسكرى رقم ٩٩٩ الذى يعلن هجوم جماعته على مقر قيادة العدو ، والاستيلاء عليه بعد قتل ضابطه وخمسة من جنوده ، وأستشهاد ثلاثة من الفدائيين : نزيه وفتحى وأحمد (الجاسوس — الفدائى)، فيسجد هشام على الأرض ويرفع راسه ليرى فادية فى ثوب العرس الأبيض .. نقية ، طاهرة ، محررة .

***

هذه هى « زهرة من دم » ، حاولت قدر امكانى أن أقدمها كما هى ، بشخصياتها واحداثها وكلمات أبطالها الدالة عليهم . والحقيقة أن هذه المسرحية يمكن أن تكون مثالا نموذجيا لذلك اللون من الأدب الذى أسهم فى أحداث ما حدث فى ١٩٦٧ . ولنتأمل قليلا هذه الكليشيهات الزائفة التى تحفل بها المسرحية :

تقول المسرحية : أن العرب أشراف ومناضلون وعظام ، ورثوا البطولة أبا عن جد ، فالدم العربى دم نقى « قد يعتكر لكنه لا يفسد .. » ، حتى العرب الذين يعملون لحساب العدو مدفوعون لذلك تحت وطأة جوع قاتل ، ما اسهل أن يتأثر الواحد منهم ويتخلى عن طريقة هذا ليعود شريفا ومناضلا وشجاعا .

وتقول المسرحية : أن رجال العدو جبناء ومنهارون قوادون بلا خلق ، ونساؤه عاهرات يتجرن بأجسادهن . وقد تعرت راشيل أمام الجميع واغرت كل من لقيته أمامها : الضابط وزياد والجاسوس على السواء ، ويتفضل المؤلف فيقول لنا — على لسان زياد — أنها ليست راشيل وحدها . بل هن جميعا هكذا .. « حتى فى الأمم المتحدة ، ومع مندوبى الدول المحترمين» .

أن المؤلف يقف بنا على أعتاب عنصرية جديدة ، فى الوقت الذى يجب ان نؤكد فيه أن قضيتنا مع اسرائيل ليست قضية عنصرية ؛ يحدثنا هذا المؤلف عن « الدم العربى الذى لا يفسد .. » ، ويحصر الصراع كله بين

اشراف وأنذال ، أبطال وأوغاد ، ونحن متفوقون ، لأننا أشراف وهم شعب من القوادين والعاهرات . أريد أن أطرح سؤالا بسيطا : أى منطق فى أن تهزم هذه « الحثالة البشرية » أمة من العرب المناضلين الصامدين ذوى الدم النقى ؟ .

اذا لم يكن لديك ما تقوله فى قضية من أخطر قضايا المصير .. فلم التصدى لها ؟ .

وتقول المسرحية عن رجال المقاومة : وراء كل منهم حكاية يحكيها لنا ، كأنها اعتذار عن انضمامه لمنظمات المقاومة ، يؤكد هذا الندم الذى يخالطهم بين الحين والحين ، فيتمنون لو أن ما حدث فى ١٩٦٧ لم يحدث ! .. اذن لا نصرف كل الى حياته الوادعة يحياها . أن البورجوازية الفلسطينية سلالة الوجاهات التقليدية ، هى التى تقود : المهندس الذى يعمل فى المانيا ، وطالب الطب الذى يدرس فى بيروت ، أما أمهر القناصة بينهم فهو واحد آخر ، وأشق العمليات يقوم بها النشال القديم .. لكنه أيضا يتمنى لو أن هذا كله لم يحدث .. « اذن لأصبحت نشالا عالميا ! .. ».

هم جميعا يوافقون على الذهاب الى بيت نزيه كى يتيحوا لهشام لحظات ينفرد فيها بحبيبته ، وهم يتخفون فى أثواب الرعاة وباعة اللبن لكنهم ينسون أن يراقبوا الطريق ، وهم يهمون بوضع خطة عمليتهم الجديدة لكنهم يرجئونها ويندفعون الى ثرثرة طويلة . واحد منهم أصبح فدائيا لأ نه « اكتشف » انه يحتفظ فى أعماقه بذكرى أهانة حدثت لأبيه . لم يستطع واحد منهم أن يتجاوز ذاته وينطلق متجاوزا عاهته الصغيرة نحو الأفق الارحب الذى تستند اليه حركة المقاومة ، موضوعيا وانسانيا على السواء . لا يفعلون شيئا سوى أنهم يتناقشون ، وحين يستسلم زياد يصبح اطلاق سراحه هو كل همهم المقيم ، من أجله يتوتر كل جهد هشام والام ثم فادية ، ومن أجل هذه (ولا تحدثنى عن دلالات رمزية) يقومون « بأهم عملياتهم » . ويفقدون ثلاثة من رجالهم . ثم هم فدائيون سذج حقا . يستطيع زياد وحده أن يصل الى مخبأهم البعيد دون دليل ، كذلك يستطيع الجاسوس أيضا . « بعد أن استخدم جهاز الرصد لديه لصالحنا » ، وهم يقبلون الجاسوس العائد بين صفوفهم فلا أحد يملك بين يديه مفاتيح الجنة ..

.. وليس معقولا أن يكون بين افراد هذا الشعب النقى الطاهر من يبيع نفسه للعدو ! .

اقول أن هؤلاء ليسوا فدائيين . ومن الظلم والتشويه للحركة

الفدائية الفلسطينية أن نتصور رجالها على هذا النحو ، وليست المشكلة هنا نقصا بمعرفة التفاصيل عن حياة الفدائيين بقدر ما هى أسقاط ثورية زائفة وعاجزة عليهم .

أما أخطر ما تقوله المسرحية عن المقاومة فهو هذه المبالغة « الاسطورية » فى تقدير قوتها وما أحدثته . أن هذا الحوار لو دار بين اثنين منا لاتهمناهما بالمبالغة ، لكنه يدور بين ضابط وضابطة فى الجيش الاسرائيلى !

راشيل : كيف لنا أن نتجاهل هذه الأخبار ؟ .. أن قنابلهم تنفجر بيننا ، خلف بيوتنا ، تحت سياراتنا . فى معسكراتنا .. وأن أشباحهم تملأ أحلامنا كوابيس ! .. الست ترى مواطنينا يأوون الى بيوتهم باكرا فى المساء فتخلو الشوارع والمقاهى وعلب الليل ، حتى لتبدو المدن والقرى كأنها مهجورة ؟ .. (صمت) .. لقد روت لى جارتى « لولو » أنها كثيرا ما تستيقظ فى الليل مذعورة ، وهى تحس بيدين تطبقان على عنقها تريدان خنقها .

الضابط : أن هذه أحلام ليس الا .

راشيل : لكنها تتكون فى رؤوس من ينامون خائفين .. (صمت) ألا ترى هذا الخوف يتفاقم كل ليلة بين أهلنا ومواطنينا حتى لا يكاد أحدنا يهنأ بجلسة سعيدة أو يتمتع بساعة هادئة ؟ .. وتلك الفرحة التى كانت تتفجر بها عيوننا بعد حرب الأيام الستة .. ألا تراها قد انمحت الآن من هذه العيون ؟

الضابط : كفى يا راشيل . كفى . اننى بحاجة الى أجازة ، فترة راحة ولو ساعة .. يا الهى ، أليس من وسيلة ناجحة للنسيان ؟ .

عظيم جدا اذن ، انمحت الهزيمة ونسيت كأنها لم تكن ، أنهار العدو تحت وطأة ضربات المقاومة ، وتدلت عناقيد النصر فلم يعد باقيا الا أن نمد أيدينا فنتطفها . ليقعد الكسالى اذن وليهنأ العجزة ، وليقبض تجار الكلمات ثمن كلماتهم ، فهؤلاء المردة الذين نبعوا من قلب العجز والخرافة أستطاعوا أن يستردوا كل ما ضاع ، ونحن نحشو الكلمات بالثورية ونطلقها كبالونات الهواء ! .

التهويل والتهوين وجهان لموقف واحد يعجز عن رؤية الواقع الموضوعى بعلاقاته المتشابكة ، وعلينا أن نقف فى وجه المحاولات التى

تستهدف منظمات المقاومة ، ونحن حين نرفض المبالغة فى تقــدير دور منظمات المقاومة فاننا نرفض خداع الجماهير من أجل أن تعرف مسئوليتها الحقيقية وتبقى فى مواجهتها ، والكتاب العاجزون حين يندفعون الى التمجيد واغراق الرجال فى هالات البطولة يحسون أنهم قد أدوا واجبهم كافضل ما يكون الأداء ، ورفعوا عن أعناقهم ما يثقلها من العجز . وأخطر شىء أن يتسلل الى عقول الناس هذا الخدر ، هذا الوهم اللذيذ الساحر : أن يتحقق الانتصار على الورق (على المسرح) لا على أرض الواقع الصلبة.

من هول ما حدث فى يونيو ١٩٦٧ ومن كل ما يعنيه يجب أن نتعلم شيئا : قهر الذات قبل قهر العدو ، قياس حجم الكلمات على مدلولاتها ، الكف عن التباهى بفضائل جوفاء . لا فضائل لشــعب يعيش فى أرض محتلة .

نريد أن نحمى المقاومة من شر كلماتنا ، فكم قلنا عن الوحدة العربية وكم زدنا — وكم قال مؤلف هذه المسرحية وكم زاد — ولكن هذا كله لم يجدنا شيئا .. لان الفكر سبق العمل وقعد مكانه ، لأننا كنا نشوه ادراك الواقع كى يطابق ما فى رؤوسنا من تصورات — مغلوطة كانت أو صحيحة — العمل يسبق الفكر . الفعل يأتى قبل الكلمة ، وحين نعمل يمكن للافكار المقلوبة والمغلوطة أن تقف على قدميها وأن تستعيد صدقها . وعلى أرض الفداء فقط يمكن أن يقاس صدق الكلمات من كذبها .

نحن بحاجة الى فكر وفن جديدين وكأنى أراهما حتما يتخلقان من قلب هذا الصدام الدامى على أرض الواقع الصلب .

***

وربما لم نكن بحاجة الى قول هذا كله هنا لولا أن الدكتور سهيل أدريس قد تناول — بمنهج الكليشيهات المرفوضة والزائفة — قضية هى أخطر قضايا الواقع العربى الآن على الاطلاق ، ولولا هذه « الحفاوة » غير العادية التى لقيتها مسرحيته .

هل أجبنا على السؤال المعلق منذ البداية : ماذا تقول مسرحية « زهرة من دم » ، وأى جدوى فى أن نعرضها على الجماهير فى العواصم العربية المختلفة ؟ .

● حكاية .. شركان فى بيت زارا ●

وحكاية : مؤلف أسمه مصطفى بهجت (*)

بقدر ما يتوفر من معطيات ، يبدو ان **مصطفى بهجت مصطفى** (المولود فى ١٩٣٤) من اكثر هذا الجيل من كتاب للمسرح جدية ومثابرة . فقبل أيام قليلة فرغ مصطفى من كتابة عملة الطويل الخامس بعنوان « لعبة السلطنة » . وفى تقديرى — وربما كان هذا فى تقدير الكاتب أيضا — أن « لعبة السلطنة » تمثل نهاية مرحلة فى انتاج مصطفى بهجت ، كان خلالها مهموما بقضايا معينة تركت آثارها على مضمون ما كتب وطريقة كتابته معا . ومن حق هذا الكاتب الا نقف بانتظار أن تقدم بقية أعماله على المسرح أو تنشر على الناس ، فما كتبه حتى الآن جدير بأن يكون موضوعا للتحليل والتقييم .

أن هذه أهم أعمال مصطفى بهجت منذ بدأ الكتابة للمسرح وقد أشرف على الثلاثين :

السيد والغريب (١٩٦٤) من فصل واحد واحد عشر مشهدا ، أولى مسرحياته التى عرفت طريقها الى النشر فى أعداد متتالية من مجلة «الأذاعة والتليفزيون » خلال يناير / فبراير ١٩٦٧ .

ميرزا (١٩٦٥) لم تنشر ولم تقدم على المسرح .

حكاية شركان فى بيت زارا (١٩٦٦) أشهر اعمال مصطفى حتى الآن ، نشرت فى سلسلة « مسرحيات عربية » (يونيو ١٩٦٨) وقدمها مسرح الأسكندرية القومى فى هذا الموسم (من أخراج محمد عبد العزيز) .

سهرة فى مسرح الروائع (١٩٦٧) ، لم تنشر ، قدمتها فرقة طنطا المسرحية هذا الموسم بعد أن غير المخرج (السيد راضى) عنوانها الى « بنى آدم للبيع .. » .

(*) مجلة « المسرح » ، يونيو ١٩٦٩ .

لعبة السلطنة (١٩٦٩) ، لم تنشر ولم تقدم على المسرح .

والمسرحيات الأربعة الأخيرة تقليدية البناء ، تقع كل فى ثلاثة فصول وتلتزم وحدة الزمان والمكان وتطور الحدث ، بل أن أحـداث مسرحيته الأخيرة تستغرق نفس زمن تمثيلها على وجه التقريب : من منتصف الليل الى طلوع الفجر .

***

وقراءة هذه النصوص تتيح لنا أن نرى فيها قسمين متميزين : يضم الأول ثلاث مسرحيات : ميرزا وحكاية شركان ولعبة السلطنة ، ويضـم الآخر المسرحيتين الباقيتين . ولنبدأ بهاتين الأخيرتين .

فى « **السيد والغريب** » ليس هناك سـيد حقيقى ولا غريب حقيقى كذلك . فكل ما يحدث يحدث هناك فى الداخل : فى عالم الاخيلة والأحـلام والروءى لكنه يصنع الأحداث التى تدور فى الخارج ويعمل على تطويرها . اهل مدينة صغيرة نائية تعتزلهم سيدة غريبة ووصيفتها ، تغلقان بابهما دون الرجال (آلا واحدا) ودون النسـاء ، حتى حين تأذن السيدة لبعض السيدات بالزيارة توليهن ظهرها ، الوصيفة تتخدث اليهن باسم السيدة . السيدة فى حالة انتظار دائم ، تنتظر زوجها التاجر الذى يجوب البحار السبعة . هى لابد قائمة على حراسـة كنوزه ، فهو يأتى من أسفاره مثقلا بأحمال الدر والجوهر ، قال واحد من رجال المدينة أنه رآه فى ليلة غاب عنها القمر ، « طويلا كنخلة ، متين البنيان كالقلعة ، بهى الطلعة كالبدر .. ، يدخـل الزقاق كالسـهم المارق ووراءه ستة من الحمالين المردة على كتف كل منهم صندوق حديدى يبدو من انحنائهم عظيم ثقله .. » ، ومن أجل أن يروه مرة اخرى توصى نساء المدينة ازواجهن بالسهر امام دكاكينهم خاصة فى الليالى التى يغيب عنها القمر .

ويطرق باب السيدة ثلاث طرقات واثقة ، وتفتح الوصيفة فيدخل غريب يشبه السيد يقضى فى مضجع السيدة الليل بطـوله ويغـادرها فى الصباح بعد ان ترك فى أحشائها بذرته . كمجىء الربيع بالخصب والثمر تتفتح السيدة للحياة ، لم تعد تلجأ لبخورها المنوم كى تنام .. أصبحت تغفو وهى جالسـة . لشد ما تغيرت السيدة بعد مجيئه ، وهى ووصيفتها بانتظار أن يعود من جديد ، لكن لسان الوصيفة يزل فتحكى الحكاية لواحد من رجال المدينة هو (الحكيم ـــ الأبله) وهو بـدوره يفشى السر لرجـال المدينة .

من هذا الغريب وكيف جاء ؟ .. ليس ثمة الا ابن رجل منهم جاء المدينة

لعمل ثم رحل عنها . لابد أنه هو . هذا الغريب تسلل الى مخدع السيدة التى لم يرها واحد منهم وقضى فى فراشها ليلة كاملة . ســيعذبونه حتى يعترف ويقول لهم أنه كان يعرفها قبل أن تأتى الى مدينتهم . وفى وجه العدوان الذى انفجر من الرجال والنساء نحوها كان لابد أن تهرب السيدة ووصيفتها وتتركا كل الصناديق الحديدية المغلقة وراءهما .

لكن كل الصناديق كانت فارغة . والسيد نفسه كان صندوقا فارغا، صنعته السيدة من وحدتها وأحلامها بعد أن قتل زوجها الفارس بسيوف التتار فى بغداد ، والغريب أيضا كان صندوقا فارغا صنعته الوصيفة من ضيقها بوحدتها وأنتظارها ثم صدقته السيدة . حتى حملها كان صــندوقا فارغا كذلك . مجرد امتلاء بالوهم والأكذوبة .

صاغ الرجال أحلامهم فى الثراء وصدقوها ، وصاغوا شبقهم فى صورة هذه السيدة البعيدة المعتزلة المترفعة وصدقوها ، وأستسلم الغريب القادم لوهمهم فحكى لهم ما يودون سماعه ، فانفجر عدوان الفشل نحو المشتهاة البعيدة المنال ، حتى حين غادرت مدينتهم لم يقطعوا الأمل فى أن يأتى هذا السيد يوما فيحمل بعضهم كى يجوب معه البحار السبعة ويعود محملا بالدر والذهب .

لماذا نصنع الوهم ونستهلكه ؟ .. أستار من الوهم بعضها آخذ برقاب بعض : وهم الناس ووهم السيدة ووهم وصيفتها . كل يصوغ وهمه على هواه ، والحكيم الأبله يقول : « ما يريحك أحسبه ، ومالا يريحك أحسب غيره .. » ، وتقول الوصيفة : « ليس ما نحلم به صدقا أو كذبا .. » .

نعم . أنه واقع ، واقع حقيقى . كما أن الأحلام حقيقية ، وأحــلام اليقظة وخيال الفن واللعب . أنه الواقع النفسى حين تنبت له أجنحة من واقع قاس : الوحدة والشظف ورتابة الحياة . خارج المدينة تتفرع الطرق ، انى البلدة وآخر الى بغــداد وثالث الى الكوفة ، يقف الحكيم حائرا يتردد بينها ثم يقول لنا : « طال بى الترحال ، ولكن على أن امضى من بلد الى بلد .. لانى لا احب الناس لكنى أعشق ما بداخلهم .. » . ثم ينتهج طريقا لم يعرفه حتى يرى ما لم يره .

الوهم فى مقابل الواقع . الوهم نتاج الواقع . وحين تشتد قسوة الواقع تكتسب الأحلام مشروعيتها ، وأبطال « السيد والغريب » : الرجــال فى السوق ، والسيدة والوصيفة كلهم يقولون كلمة بلانش دوبوا فى « عربــة

الرغبة .. » : « ليس حراما أن أعوض قساوة الواقع بممارسة حلم صغير .. » ، ولا أحد يعرف سر اللعبة سوى هذا الحكيم — الأبله الذى يقول بكلمات المؤلف : أننى أعشق ما بداخل الناس .

هذه « التيمة » الرئيسية استطاع مصطفى بهجت أن ينسجها فى تنويعات مترابطة ومتساندة ، وان يحيطها بجو تتردد فيه أنفاس أبطال « الف ليلة وليلة » ، هذا التاجر الذى يجوب البحار السبعة ويعود محملا بالكنوز هو سندباد فى رحلاته السبع ، والحلاق وابن بكار وأبو منصور كلهم يتنفسون عبق الجو الذى يفوح فى ألف ليلة وليلة — فى صياغة عذبة تمتزج فيها الفكاهة وروح الشعر فى تآلف متسق — واستطاع أن يحملها مضمونا معاصرا .. فالسيدة ترثى لأبنها — ابن الوهم والرغبة — كيف تستطيع أن تنقذه من الالآت الرهيبة التى ترمى الموت والدمار ، هل يقدر لها أن تراه أم سيضيع هو أيضا بين الأنقاض والخرائب ؟ ..

هذا الخط نفسه ، التقابل بين الوهم والواقع والعلاقة الجدلية بينهما هو ما يتجسد مرة أخرى — بتناول مختلف — فى مسرحيته الثانية من هذا القسم : « سهرة فى مسرح الروائع .. » . هنا أقام الكاتب للوهم مسرحا وللواقع مسرحا آخر . واذا كنا نعرف من طبيعة الأحلام ومحاولات تفسيرها فى التحليل النفسى تلك الحيلة المعروفة « بالتكثيف » بمعنى أن تتلاحم فى الشخصية الواحدة أكثر من شخصية ، تبدو صورها جميعا واحدة فوق الأخرى فان المحللين أنفسهم قد أشاروا الى حيلة أخرى عند مؤلفى المسرح : أن تنقسم الشخصية الواحدة الى شخصيات متعددة قد تبدو مختلفة أو متناقضة لكنها فى جوهرها شخصية واحدة .

والمثال الكلاسيكى هنا هو ماكبث وليدى ماكبث : زوجة طموح اغرت زوجها المتردد بالقتل من أجل الحكم ، وبعد أن قتل أنتابها هى الشعور بالذنب وتحول هو الى سفاح يقتل الأطفال بلا رحمة . هما معا جانبان لشخصية واحدة : بذرة الخوف فى قلب ماكبث تنبت فى قلب زوجته ، وحين يقول هو أن مياه المحيط كلها لن تطهر يديه تقول هى بل قليل من الماء يطهرها ، ثم تضيف : أن عطور بلاد العرب جميعا لن تمسح الدم عن يديها الصغيرتين ..

الى جوهر واحد هو ما نجده وراء مظاهر التشتت والتفكك — بالمعنى الفنى هذه المرة — فى مسرحية مصطفى بهجت .

هذا التفكك (decomposition) بين الشخصيات التى ترد فى النهاية **مسرح على المسرح** • منذ بدأ بيرانديللو هذه اللعبة فى ثلاثيته المشهورة

وهى تروق كتاب المسرح ، لكن كلا منهم يقول كلمته الخاصة . وهذه المسرحية تحمل احالة واضحة الى احدى مسرحيات الثلاثية : « الليلة نرتجل التمثيل » . فى كل من المسرحيتين مخرج يحاول أن يقدم عرضا على مسرحه (دكتور هنكفوس عند بيرانديللو = الأستاذ فرحات عند مصطفى بهجت) ، ويتلاحم العرض الذى يقدمه المخرج مع العرض الذى يريده الجمهور ، فهو فى كلتا المسرحيتين جمهور أيجابى ترتفع أصواته من الصالة ، لكن مصطفى ادخل المؤلف نفسه طرفا فى الصراع — وقد حمل دكتور هنكفوس مخطوط المسرحية فقط دون وجود المؤلف — ووظفه فنيا بأن جعل له علاقة بالممثلة الأولى فى المسرح ، وأزمة المؤلف هى التيمة الرئيسية فى العمل كله .

ماذا فعل مصطفى بهجت بأبطال مسرحيته ؟ . . لنقفز بسرعة على هذا التداخل والتخارج بين المسرحيتين لنلتقط الخيط الواحد الذى ينتظمهما . فى الرواية الداخلية نرى جانبا من العمل فى شركة أو مؤسسة تجارية ، نتعرف فيه على رئيس مجلس الأدارة وسكرتيرته وموظف جديد جاء ليعمل بالحسابات ، ودكتور فى علم النفس ، وممثل العمال فى مجلس الأدارة . ونعرف ان العمل فى هذه الشركة يسير على إسس فاسدة ، فالسكرتيرة تغرى الموظف الجديد ، وممثل العمال يقنعه بقبول الرشوة ، وحين يرفض الموظف هذه الرشوة ويبلغ الأمر لرئيس مجلس الأدارة يفاجأ بأنه يعرفه ويقره ويشارك فيه . هذه هى الأزمة فى الرواية الداخلية .

لنقل : هذا أحد طرفى المعادلة . والطرف الآخر لأبد أن يكون « كما مساويا » (فالمؤلف يعمل بتدريس الرياضة البحتة ! . .) ؛ هذا الطرف يتكون على النحو التالى : الموظف الجديد يقابله المؤلف، والسكرتيرة تقابلها حبيبه المؤلف (هى الممثلة الأولى فى الفرقة وتقوم بالدورين معا) ، والضغوط التى يواجهها الموظف من جانب رئيس مجلس الأدارة والسكرتيرة يواجهها المؤلف من جانب المخرج (وزوج صاحبة المسرح فى الوقت نفسه) ومن حبيبته التى تطلب اليه ان يكتب أى شىء ليقبض ، وممثل العمال فى مجلس الأدارة — الذى خان العمال من اجل تحقيق تطلعه البرجوازى — يقابل الممثل السكير الذى أخذ دور البطولة مرة واحدة لكنه فشل وهو من ثم لا يكف عن شرب الخمر .

لكل شخصية وجهان أذن ، قد يختلفان من حيث المظهر لكنهما يتفقان من حيث جوهرهما ، حتى عندما يبدو هذا الأختلاف بين المظهرين بعيدا (الممثل والعامل كلاهما أخذ الفرصة لكنه فشل فى أن يحقق ما هو مطلوب منه فعكف على ما يفقده وعيه . .) .

. هذه المعادلات كلها لا تكفى المؤلف فيفرع عددا من الخيوط الجانبية : حسنين عامل الستار الذى يتحايل به المؤلف كى يرفع الستار ويسدلها متى يشاء ، ويوظفه على نحو كوميدى ناجح حين يجعله يصطحب امرأته وبعض النساء ويجلسهن جميعا فى بنوار ملاصق للخشبة كى يتفرجن عليه وهو يمثل ، كذلك دكتور علم النفس — مثال الأنتهازى الذى يستخدم « علمه » من أجل تحقيق أغراضه الشخصية — وهو يقوم بنفس الدور فى المسرحيتين : يتآمر مع رئيس مجلس الأدارة ضد العمال ويتآمر مع أحد ممثلى المسرح ضد المخرج كى يفسد العرض ويؤول المسرح اليهما معا ، كذلك حكاية حب محمدين — الموظف الجديد — لفتاة جاهلة ساذجة من بولاق تهديه بقرص الرحمة ! ..

وتتحقق النهاية السعيدة — والمفتعلة بالطبع — حين تعود الى المؤلف حبيبته ، وهما معا يعدان بأن تصبح للمسرح رسالة جديدة :

عبد العال : سكتى اتضحت يا أحسان ..

احسان (تحتضن يديه) : قول سكتنا ..

عبد العال : وهنحت لنا فى الصخر مسرح .. نملاه بروايات كلها جديدة ! ..

والموظف الجديد بعد أن يعاقب على أمانته وشرفه يعود الى عمله الأول ويكافأ لما كان قد عوقب عليه ، يتزوج حبيبته الجاهلة الساذجة ، ويرتفع الهتاف فى المسرح :

عبد العال : مجتمعنا اللى عايشين فيه دلوقتى بيعاقب اللى يغلط وبيكافىء ..

حسنين : الكويس . يا سلام .. ما هو لازم كده لحسن يبقى الشرف لعبة .. الخ .

هذا النص من أضعف نصوص مصطفى بهجت — أن لم يكن أضعفها على الأطلاق . تشتت فيه الحدث الرئيسى وضاع فى خضم الحكايات الفرعية لكل من ابطال المسرحية . كان يمكن أن يكون العمل أكثر احكاما لو أختصر الكاتب هذا العدد الكبير من الشخصيات والعلاقات ، وركز أهتمامه على أزمة المؤلف فى الرواية الخارجية التى تقابلها أزمة الموظف الجديد فى الرواية الداخلية . يبدو لى أن اللعبة قد أستهوت مصطفى بهجت وحين حاول أن يكسبها مضمونا اجتماعيا كبا وتعثر ، ووقع فى خطأ رئيسى فى النهاية حين

حعل لكل المشاكل التى أثارها حلولا سحرية من أجل أن يحقق نهاية سعيدة !..

ولك أن تتصور مثل هذا النص المعقد الملىء بالعلاقات والشخصيات والحبكات الجانبية والانتقال فى المشاهد ما بين المسرح الداخلى ومقدمة الخشبة والبناوير والصالة ... الخ . فى يد مخرج مثل السيد راضى تحددت امكانياته فى اخراج نصوص اخرى مختلفة تماما ، ووسط فريق من الممثلين معظمهم محدود الامكانية والموهبة .

اذا كانت القهقهات التى ارتفعت من مسرح البلدية الملىء لآخره فى طنطا ، من جمهور تناولته عصى رجال الشرطة قبل أن يتناوله المخرج والمؤلف .. ، اذا كانت هذه القهقهات تعنى نجاح المسرحية فقد نجحت ، أما أن يفهم أحد شيئا من هذا الخليط كله فلا أعتقد أن احدا أصاب شيئا . ومما يقوله مخرج المسرحية فى كلمته المطبوعة من أن : « وجود الانسان عبارة عن نسيج من نقيضين هما الوجود المطلق والعدم المطلق وهو حائر بينهما » ، لذلك فان البشرية منذ أن وعت مشكلتها مع الزمن وهى تجند كل قواها الروحية والمادية فى سبيل العثور على وسيلة للخلود من أجل الوجود المطلق .. الخ » فليس سوى لغو مطلق ! .. اسرف المخرج على نفسه وعلينا فى استخدام الأضاءة وتقسيم المشهد الواحد الى اكثر من مشهد فزاد المسرحية تفككا على تفككها ، ولم يجد ما يتمسك به سوى « لازماته » المعروفة : فارتفعت الصفعات على الأقفية والكروش ، وتقافز الممثلون بعضهم فوق ظهور بعض ، وضاعت اجادة عدد قليل من الممثلين وسط هذا الهرج كله .

وسقطت « بنى آدم للبيع » أو « سهرة فى مسرح الروائع » سقوطا صاخبا ومقهقها فى طنطا !..

***

.. القسم الثانى من أعمال مصطفى بهجت أكثر جدية وأصالة .

ان مصطفى ينتمى الى جيل تفتح وعيه على انهيار النظام القديم وقيام نظام جديد فى مصر ، وكان طبيعيا أن ينشغل فكره ووجدانه معا بقضية الحكم والسلطة ، قضية الثورة على النظام الفاسد من أجل عالم جديد .. هذه الثورة لماذا تقوم ، وكيف تشق طريقها وسط النجاح والاخفاق ، وكيف يواكب مسيرتها انتهازيون يتخفون فى ثياب ثوار ، وثوار قدامى لكنهم خانوا ثوريتهم من اجل لعبة الحكم نفسه ، وثوريون مخلصون ، ورجال افتقدتهم الثورة مراكز قوتهم فلم يغفروا هذا لها .

من وحى هذا كله قدم مصطفى بهجت اعماله الثلاثة : ميرزا ، حكاية شركان ، ثم لعبة السلطنة . والعملان الأخيران مرتبطان معا أكثر من ارتباط اى منهما بميرزا . لكننا فى « ميرزا » نواجه لأول مرة هذا الأطار الـذى سيغلف أعماله التالية : التاريخ القديم لبلاد فارس . لكنه اطار فارغ ، قناع رقيق ، لا يتجاوز أسماء الأشخاص والبلدان . بعبارة اخرى أن مصطفى لا برجع الى أحداث تاريخية بعينها فيستوحيها ملتزما صدقها التاريخى أو غير ملتزم ، ولا هو ينطلق منها ليعيد صياغتها من جديد . ففى وسعك أن تستبدل باسم ميرزا أسم اى أمبراطور آخر من اباطرة الفرس أو غيرهم دون أن تكون لذلك أهمية ما . فهذا الأمبراطور عنده ليس « أمبراطورا » بعينه ، لكنه اى أمبراطور ، مطلق الأمبراطور .. وكفى .

هذا يقودنا الى سمة هامة فى هذه الأعمال الثلاثة : وراء كل منها بناء نظرى محكم لا تفلح الشخصيات والأحداث فى أخفائه ، هذا البناء لا يتخلل العمل الفنى وينبثق عن نسيجه لكنه يظل قائما واضحا خلف الشخصيات والعلاقات والأحداث . بل لعله أن يكون اهم منها جميعا . ولعل هذه السمة نفسها هى التى تفقد أعمال مصطفى هذا الوهج الذى ينبض به العمل الفنى الصادر عن العقل والوجدان معا . أن أعمال مصطفى بهجت تتجـه أول ما تتجه الى عقلك ، ولولا صياغتها الرقيقة ، وحوارها المثقل برفيف الشعر لأصبحت نماذج جيدة لكتابة المسرح دون نبض .. تماثيل منقنة الصنع من الرخام البارد .

وميرزا قريب الشبه بالأمبراطور الرومانى كاليجولا على نحو ما صوره ألبير كامى . فقد اكتشف كاليجولا عقب موت أخته وعشيقته دروزيلا عبث الحياة وحتمية الموت ، اكتشف أن الأنسان محكوم عليه بالشقاء ثم الموت ، ولا شىء يمكن أن يغير من هذا سوى معانقة المستحيل ، جعل ما هو غير ممكن ممكنا بالضرورة .. « لابد من الحصول على القمر » وفى سبيل الحصول عليه يقيم كاليجولا قانونه الخاص ، هو الأنسان الحر الوحيد فى الأمبراطورية ولابد أن يكون حرا : حرا من القيم والمبادىء والعقل وكل ما من شأنه أن يعوق الأنطلاق الى المستحيل . والنتيجة معروفة سلفا : حكم كاليجولا على نفسه بالأعدام أمام مرآته قبل أن يقتله المتآمرون .

ميرزا أيضا يريد الحصول على القمر ، لكن القمر يكتسب هنا دلالة اخرى غيرها عند كامى ، فى كلمة واحدة : أن ميرزا يريد أن يعدم الماضى ، أن يلغيه ، يريد أن يرجع بالزمن عكس دورته حتى يصل نقطـة من مسراه القديم فيمحوها ليثبت غيرها فهو ليس سليل الأباطرة وان كان هذا جـزءا من لقبه حتى وهو يتحدث الى نفسه . هو راع قديم ، كان فى صباه يرعى

الاغنام وله ناى يعزف عليه فيملأ الكون كله بالشجن ، ولا احد يعرف الآن ماضيه سوى راع عجوز أرسل اليه ينبئه بأنه كتب تاريخه كله فى مخطوط يخفيه بكهفه القديم ، وحين يتذكر ميرزا هذه الرسالة تبدأ المسرحية (تبدأ كاليجولا بعد موت دورزيلا) ، ورحلة المسرحية هى رحلة البحث المحموم اللاهث وراء هذا الماضى . جهد عابث . وميرزا — كالتشبيه المكرور — يبحث عن قطة سوداء فى حجرة تامة الأظلام وهى ليست فيها ، أمر بجمع كل المخطوطات والأوراق القديمة « فربما كانت هذه الأوراق فى جدار منزل ، فى جدار قصر ، فى جدار كوخ . فى الأرض الخلاء ، و شارع ، فى زقاق » ، قبض على الراعى القديم وعذبه حتى الموت لكنه لم يجد لديه شيئا،لا حل سوى أن يقيم « قانونه الخاص » . ليأمر بهدم المدينة اذن ثم يبنيها من جديد . تراكمت المخطوطات والأوراق فى قاعة عرش ميرزا حتى ملأتها وهو يواصل بحثه المحموم .

ميرزا كان عادلا ، له عدله الخاص ، وكان يضع كرسى العدل الى جوار كرسى العرش ، وكان ينتظر أن « تمتزج المتناقضات داخله لتصبح عدالته عادلة .. » ، تقدم اليه راع وامرأته يشكوان صاحب الأرض الذى يعملان عنده . اخذ المراة لنفسه وألحق الرجل بخدمة زوجته الامبراطورة .. سيرا ابنة الاباطرة بالفعل لا بالزعم . كانت علاقته بها علاقة مجدبة وعقيم ، لكنه أستطاع أن يخصب الراعية فتحمل منه ، واستطاع الراعى أن يرد الأنوثة الى جسد الأمبراطورة ويبعث فى أحشائها الحياة . وهكذا حين أنهار ميرزا تحت اكوام المخطوطات التى يبحث فيها عن ماضيه كان الأمتزاج بين ما هو انسانى وما هو « الهى » قد حدث ، وكائنان جديدان تدب فيهما الحياة .. « لدى رغبة رقيقة فى أن أرى ميلادا جديدا .. هذا الشىء الصغير جدا الذى يسعى للسيادة كما يسعى لخلق الأشياء التى يعبدها » . ولا يكتفى المؤلف بهذا لكنه يزيد فكرته ايضاحا : فأوراق الراعى القديمة لا شىء مكتوب فيها سوى أربع كلمات فقط هى « تاريخ ميرزا سليل الأباطرة » ، وبقية الصفحات بيضاء تماما . كما فتح خطيب « يونسكو » فمه ليقول كلمته فوجدناه أبكم ، وكما غرق بطل اداموف فى « الخدعة » وسط اكوام أوراقه بعد أن انسحب من العالم،كما وقف كاليجولا أمام مرآته ليحكم على نفسه بالأعدام . لكن ميرزا يموت على حين يصرخ كاليجولا وقد أجهز عليه المتآمرون : « أننى لا زلت حيا » .

أن جهد ميرزا اللامجدى هنا اكثر تحديدا . أنه مطاردة الماضى من أجل اعدامه . لأنه يعنى خيانة الوجه الحقيقى الذى كانه الراعى القديم . تحت تهديد السيف رضخ الراعى ورضى بأن يكون ميرزا سليل الأباطرة — بدل ابن الأمبراطور الذى يختفى — ومن اجل أن يحكم ويقتل وينتصر ويسبى

ويريق دم آلاف الرجال ويضاجع آلاف النساء ، وتذل له أعناق الجميع من أصحاب التيجان والملوك الصغار وأعضاء مجلس مشورته ، وحكيمه ووزيره وزوجته سليلة الأباطرة .. من أجل هذا كله خان ميرزا وجهه القديم وأصر على أعدامه ولهث فى مطاردته لكنه لم يجد فى النهاية الا الموت ، وحيدا ومكروها ، أغار الأعداء على أطراف أمبراطوريته ووقف المتظلمون ببابه وارتفعت هتافات الناس ضده ، وتمزق كرسى عدالته أما كرسى عرشه فقد أختفى تحت أكوام الأوراق التى يبحث فيها عن ماضيه .

ميرزا حين جمع بين الوجهين فقد جمع بين المتناقضات التى لا تمتزج فاستبدت به ــ كما يقول حكيمه « لعنة سيطرة غير المعقول على العاقل » ، ذلك هو كاليجولا ، أو « لعنة بسقيا الماء المالح للأرض الطيبة » وذلك هو ميرزا فى مسرحية مصطفى بهجت الجميلة الموحية بأكثر من تفسير واحد .

***

تلك الفكرة ــ فكرة الخيانة ــ تتماسك وتتبلور وتصبح هى أساس البناء النظرى الذى تصدر عنه مسرحية مصطفى التالية ــ وأهم أعماله حتى الآن ــ حكاية شركان فى بيت زارا .

مرة أخرى .. الغلاف الفارسى الرقيق يلف تصميما هندسيا بارعا ، يقول من خلاله مصطفى ــ وللمرة الأولى منذ تابعناه ــ كلمة اكثر وضوحا عن مشكلة اكثر تحديدا .. تلك هى مشكلة خيانة الثورة بوجه عام ، وثورتنا هنا بوجه خاص . وشركان هو « ميرزا » الانسان ، ميرزا حين لم يطلب المستحيل لكنه يطارد الممكن ، هو ليس حاكما لكنه يبغى أن يكون كذلك .. حاكما صغيرا حتى يجد مملكة اكبر وأرحب .. شركان هو الانتهازى الذى يخون الثورة كى يحقق تطلعه هو الى الحكم والسيادة ، وكل شىء عنده مباح .

خان شركان رفاقه فى البداية وأسلمهم « للنمرود » ، وهم الذين كانوا يعدون للثورة ضده ، لكنه لم يقبض ثمن خيانته ففر ثم عاد بعد أن نجحت الثورة ضد حكم النمرود ، وجاء عهد جديد . هاجمته أشباح رفاقه اللذين أسلمهم ورفعوا على أعواد المشانق فأنشته ذاكرته . هذه فرصة عذراء تتاح لشركان .. بوسعه الآن أن يتخلى عن ماضيه وأن يبدأ من جديد . لكنه أسير تلك الدائرة المشؤومة .. أن يخون ليقبض الثمن . هكذا يتجه شاركان الى بيت « زارا » المفتوح للجميع ، على أطراف المدينة .. كان بوسعه أن ينعم بحب زارا .. وبالعمل الذى أسند اليه فى مساعدتها وفى تسجيل التاريخ الذى يمليه عليه هوشى . الذاكرة الحية التى وعت أحداث الماضى ، ابن

الشعب الذى تولى أرفع المناصب وظل دائما مخلصا لنبضه ، هوشى .. وما أكثر ما يحكيه عن حكم النمرود .. وعن الثورة والثوار .

وبيت زارا يضم نماذج أخرى غير شركان وهوشى . هناك « مردان » الاقطاعى القديم الذى كان يستهويه أن يشهد غروب الشمس وجسد أحد فلاحيه تمزقه السياط . اخذت الثورة ارضه لكنه أستطاع أن يخفى ماله ، الف الف يتحين الفرصة ليهرب بها وراء الحدود ، حيث يستطيع ان يتملك الأرض والناس من جديد ، وفى ركابه أبنته « هانا » متعالية ، مترفعة لا زالت تعيش أيام كان يحملها العبيد على محفة من الذهب الخالص . فى بيت زارا كذلك يعيش « مارا » ابن الطبقة القديمة البائدة نفسها لكنه ضائع ، مخلوق من هذه المخلوقات التى يلفظها التاريخ فى لحظات تحوله . يغرق ضياعه فى الخمر والنساء ، وأخيرا صفوان ، الثورى الحقيقى ، سجن بزارا على عهد النمرود وفى هذا العهد لكنه لا زال على ولائه للثورة ، واخلاصه لمسيرتها .

. . . . .

شيئا فشيئا ، كنبات متسلق يدب على ساق شجرة يوسع شاركان من علاقاته وأتصالاته ، يخطب فى الفلاحين والصناع عن مظالم العهد القديم حتى يمتلكهم ويتلاعب بمشاعرهم لكنه يسعى فى نفس الوقت كى يصبح عضوا فى مجلس المشورة ، خطوة فى طريق يصر على أن يقطعه ، يحب شاركان زارا لكنه يتطلع الى هانا فى الوقت نفسه :

شاركان : لماذا بدت زارا غاضبة ؟ .. (يصمت) ماذا أريد تماما ؟ .. يبتسم) كانت حياة رائعة . يبدو انك يا برهام تنتسب الى عوالم كثيرة . (يصمت) زارا فقط من تحبها . هه ؟ .. هانا . كم هى نبيلة مترفعة . ذهب خالص . محفة . حدائق معلقة .

وتلوح أمامه فرصة الخيانة من جديد حين يعرض عليه مردان بعد ان أصبح شاركان عضوا فى مجلس الشورى أن يعاونه فى تهريب أمواله وراء الحدود فى مقابل أن يزوجه أبنته . شاركان خائن قديم ، يتردد لحظة ثم يحزم أمره . هوشى وزارا فى جانب ومردان وهانا فى الجانب الآخر .

ماذا يقول شاركان ؟ .

شاركان : الف الف دينار وهانا . أى حياة رائعة .. لم نكن لنحلم بها يا برهام . وزير ؟ .. صاحب ضياع كثيفة ؟ أموالك . الف الف .. كل ما يدفع لأعضاء مجلس الشورى طيلة حياتهم لن يصل الى ربع هذا المبلغ . تستطيع يا برهام أن تعمل مجلس شورى هناك . هيه ؟ .. الف الف وهانا النبيلة . (يصمت) ولكن زارا ! لماذا تذكرها الآن ؟ .. عليك أن تنساها .

قد أختار الخائن القديم سبيله مرة أخرى . لكن تدبيره يفشل هـذه المرة ، تلغى الأوراق النقدية الكبيرة بعد تهريبها وراء الحدود ، فيسـقط مردان محسورا ، ويضطر شاركان الى الهرب . ووسط المقابر من جديد نراه .. تحدثه الأشباح بعد أن دار دورة كاملة . فيمد شاركان يده الى قنينة السم ليموت منتحرا . أما زارا .. فقد آلمتها خيانة شاركان فى الصميم لكنها أستطاعت أن تتماسك ، الى جوارها هوشى ذاكرة التاريخ الواعية ، وصفوان .. الثورى الحقيقى . ويبارك هوشى حبهما الوليد .

هذا هو الخط الرئيسى فى حكاية شاركان . لكن هناك خطأ آخـر موازيا له يتجسد فى حكاية هوشى لتاريخ راندا أم زارا التى كانت تفتح بيتها لاستقبال الثوار على النمرود ، لكنها تزوجت « الرومى » بعـد أن أمتلكها بقوته وخبرته وجبروته . هذان الخطان المتوازيان ينتهيان الى نتيجة واحدة يقولها هوشى لزارا — وقد قالها لأمها من قبل : أن عليها أن تكفكف دموعها، وتضع يدها فى يد من يخلص لها ، لتظل قائمة ترعى الجميع .

تلك « شركان فى بيت زارا » بناء فنى محكم ، وصياغة مسرحية عذبة ورقيقة ، لكن لى عليها ملاحظتين : الأولى خاصة بالنهاية . فانتحار شاركان لا يتسق وما تقوله المسرحية ببنائها كله . شاركان موجود دائما ، فى كل عصر وكل مكان وما دامت الثورة فى مكان فلابد أن يوجد من يسعى لسرقتها وخيانتها ، وفى هذه المسرحية أتيحت لشاركان فرصة البداية من جديد لكنه أعاد سيرته الأولى ، هذا يعنى أن أنتحاره غير مبرر .. كان يكفى أن يهرب ليحاول لعبته هذه فى مكان آخر من جديد . هذه واحدة .. والأخرى خاصة بصفوان : الثائر الذى سجن فى عهد النمرود وفى هذا العهد . أنـه أكثر شخصيات المسرحية حاجة الى مزيد من الوضوح . لقد عرفنا شاركان جيدا، كذلك مردان وهانا ومارا (هوشى وزارا .. لكل منهما دلالته الرمزية التى تتجاوز تفرده الشخصى) ، أما صفوان فلا نكاد نعرف عنه الا القليل .

رغم هاتين الملاحظتين تبقى المسرحية « شركان فى بيت زارا » واحدة من افضل النصوص التى قدمت للمسرح المصرى فى سنواته الأخيرة ، وافضل اعمال مصطفى بهجت على الاطلاق . لكن العرض الـذى قدمتـه فرقة الاسكندرية المسرحية لم يكن فى مستوى النص بل دونه بكثير . فى مسرحية كهذه تلعب كلمات الحوار الدور الأول كانت حركة الممثلين بطيئة فاترة ، ثلاث مقاعد موضوعة فى مقدمة المسرح .. يأتى من يجلس فوقها ليلقى كلمات دوره ثم يخرج أو يتراجع الى الخلف ليأتى آخر .. واداء الممثلين تسوده المبالغة والميلودرامية (لا نكاد نستثنى سوى عايدة اسماعيل فى دور زارا ، وعلى سليمان فى دور صفوان ، أما عبد الله على فى دور هوشى — وهو دور

رئيسى بل لعله اهم الأدوار فى المسرحية فلم يستطع أن يخرج عن الافتعال والمبالغة ، كذلك كان أداء خميس عبيد لدور شركان يسوده البطء والفتور) ، ويتحمل المخرج نصيبه فى أداء ممثليه على هذا النحو .. فهو الذى أختارهم من البداية وكان يجب أن يبذل فى تدريبهم جهدا أطول . كذلك كان المشهدان الأول والأخير — شركان بين الاشباح فى المقابر — منفذين بطريقة غليظة ومضطربة : ترفع الأشباح بخيوط الى سقف المسرح ، ويذاع مع حركة شاركان تسجيل لأصواتهم دون أحكام لحركة الممثل مع هذه الأصوات ، وضاع معظم التأثير الذى كان يمكن أن يحدثه هذان المشهدان .

فى كلمة واحدة : أن اخراج « شركان فى بيت زارا » كان دون نص المؤلف ، واذا كان مصطفى بهجت يتحمل قدرا من المسئولية عن فشل « سهرة فى مسرح الروائع » فمن الأنصاف القول بأن « شركان فى بيت زارا » كان يمكن أن تقدم على نحو افضل من هذا بكثير .

***

« لعبة السلطنة » هى لعبة الحكم . يمارسها الناس بين الحقيقة والوهم . فى أرض خلاء تقع بين ممالك ثلاثة فى فارس القديمة التقى هؤلاء الناس : بعضهم فار من وجه الظلم والآخر من وجه العدالة . الوحيد الذى جاء هنا لغير هذا هو « كفران » .. الفلاح الذى هرب الى أرض يظنها أقل قسوة وظلما . يطول الليل ويسود السأم فيقترح الحكيم سمعان (هو مخرج العرض الذى يعرف أسرار اللعبة) أن يقتلوا السأم بلعبة السلطنة . تستهوى هذه اللعبة الجمهور المتفرج من « الفلاحين والرعاة .. وبعضهم قطاع طرق صغار » فيختارون واحدا ليصبح الحاكم .. أختاروا حسان خولى المزرعة السابق الذى ضرب جابى الضرائب ثم فر .. وما دام هناك سلطان فلابد أن تقوم السلطنة ، لهذا لابد من أختيار الوزير وقاضى القضاة وقائد الشرطة وجباة الضرائب ، والجلاد والسياف وحارس السجن وبعد منازعات وصراعات يتولى كل من هؤلاء مهام منصبه الجديد .. والحكاية كلها لعب فى لعب وستنتهى بمجرد أن يطلع الفجر .

الذى يحدث خلال الفصلين الثانى والثالث أن اللاعبين « ينفعلون » باللعبة ، فلا يفكرون فى التخلى عن ادوارهم فيها ، ثم يأتى ابن بكار شهبندر سلطنة فارس ليشترى اللعبة كلها .. فيدفع رواتب الجند والشرطة ، ويقدم الخلع الفاخرة للسلطان ورجاله ، وهو حسن النية دائما ، وسينتظر حتى تجبى الضرائب ليسترد أمواله . تحولت اللعبة الى واقع حقيقى ، فجلد ناس وسجن آخرون وحكم بالقتل على اثنين .. والسلطة الحقيقية ليست بيد السلطان أو الوزير لكنها بيد « ندمان » صاحب الحانة القديم ، المتجر

بجسده ابنته الجميلة المتوحشة ، والذى كان يعرف منذ البداية دوره الذى يتمنى أن يلعبه .. فطلب أن يكون حاشية السلطان .

تحول اللعب الى جد اذن ، وانطلق جباة الضرائب يجمعون المال من الناس ، يضربونهم ويعذبونهم ، ودارت أجهزة السلطة المختلفة تأكل ما يقف فى سبيل أن تصبح أقوى وأكثر هيبة ونفوذا . أما هؤلاء الذين كانوا « الجمهور » فى البداية فقد أصبحوا الآن « رعايا السلطنة .. » ، وتأتى النهاية طبيعية ومتوقعة :

الحكيم (الى الناس) : وهكذا ينتهى عرض الليلة (الى الممثلين الذين ما زالوا كما هم تماما فى أماكنهم) هيا أيها الزملاء شكرا لتقديمكم هذا العرض .. هيا فالجمهور يريد مغادرة المسرح .. فقد انتهت المسرحية .

السلطان : أى مسرحية ؟ .. انا السلطان حسان ..

ذو العصابة : وأنا الوزير .

الوزير منصور : وأنا فخامة الوزير الأول .

سرحان : وأنا القانون قاضى القضاة .

كنعان : وأنا عضو مجلس الرأى والشورى .

رجال الشرطة : ونحن رجال العسس والشرطة .

رجال الحرس : ونحن حرس السلطان .

ندمان : وأنا قائد حرس السلطان .

ابن بكار : وأنا ابن بكار صاحب الثروة .. مالك السلطة .

السلطان (مشيرا الى الحكيم وصارخا فى ذى العصابة) : اقبضوا على هذا الرجل ، حكمى عليه بالموت .

هكذا تنتهى — أو لا تنتهى — لعبة السلطنة . يصدر السلطان قراره بالغاء الفجر ، لأن فى شروق الفجر نهاية لحكمه ، ويستخدم أعوانه وأجهزته لضرب هؤلاء اللذين يثورون فى وجوههم جميعا لأن « اللعبة انتهت .. » . وواضح ان هذه اللعبة لا تنتهى أبدا .. وسيظل الثائرون دائما يثورون ، ومن فى السلطة دائما يضربون الثائرين .

نفس النغمة التى يفضل مصطفى بهجت العزف عليها : الوهم فى مقابل الحقيقة ، اللعب فى مقابل الواقع ، لكنها لعبة الحكم هذه المرة ،

وهكذا اتحد الخطان اللذان حـددا أعمـال مصطفى بهجت قبل لعبة السلطنة ، واستطاع المضمون الذى بدأ تفكيره فيه منذ كتب « ميرزا » ثم « حكاية شركان » أن يجد أصدق تعبير وأكمله ، قاله فى الشكل الفنى الذى يفضله دائما منذ « السيد والغريب » : الوقوف قريبا من ذلك الخط الرقيق الذى يفصل العالم النفسى من العالم المادى ، والذى يجد افضل تجسيد له فى شكل « المسرح داخل مسرح » ، من هنا كان تقديرى الذى سبق ان أشرت اليه : أن لعبة السلطنة تمثل نهاية مرحلة فى أنتاج مصطفى بهجت اكدت أنه كسب حقيقى للمسرح فى هذا الجيل .

ماذا فعل المسرح التجارى بمسرح الدولة ؟ (*)

انتهى موسم مسرحى كامل (٦٨ ـ ٦٩) بلـغ ما انفق عليه من ميزانية الدولة حوالى مليون ومائة الف جنيه ، قدم خلالها أربعـة عشر عرضا فى القاهرة والاسكندرية ، وتقول أرقام مؤسسة المسرح أن عـدد الرواد الذين ترددوا على العروض التى انتجتها المؤسسة وقدمتها بلـغ حوالى مائة الف ، وان أجمالى الايراد بلغ حوالى تسعة عشر الف جنيه ، كما شغلت الكتابات عن هذه العروض ــ من التناول النقدى الجاد الى اخبار النجوم ــ حيزا كبيرا من الأعمدة والصفحات .

وموسم جديد قد بدأ بالفعل : فى المسارح الآن عروض الأفتتاح أو بروفات نهائية لعروض .. من هنـا كان ضروريا أن نقف لنرى بعض القضايا التى تطرح نفسها بين الموسمين ، بأقصى ما يمكن من حرص فى اختيار الكلمات وتدقيق الأحكام .

***

ما هى صورة « الظاهرة المسرحية » فى بلادنا كما يعكسها الموسم الماضى ؟ هل هناك تصور ما ــ اى تصور ــ لمضمون هذه الظاهـرة وشكلها ، وهل هناك ما يشير الى احتمال تغير فى هذا التصور اذا وجد ؟

النظرة المتابعة لكل العروض التى قدمها مسرح الدولة ــ ممثلا فى عروض المؤسسة بقطاعاتها المختلفة ــ تستطيع أن تدرك ــ بغير عناء ــ انه ليس ثمة تصور واضح المعالم للظاهرة المسرحية فى بلادنا . فالعروض التى يمكن ان تثبت للمناقشة من حيث فكرها وتنفيذها وأداؤها معا عروض قليلة ، هى على التحديد : دائرة الطباشير القوقازية ، ليلة مصرع جيفارا ، على جناح التبريزى .. وتثير عروض أخرى قضايا خاصة بفكرية العمل الفنى لا فنيته : بلدى يا بلدى ، زهرة من دم ، تانجو . وثمة عروض ثالثة لا يملك متابعها فعلا الا أن يدهش : كيف استطاعت أن تصل الى خشبة

(*) مجلة « روز اليوسف » ، ١٩٦٩/١١/١٧ .

المسرح ، فالمرجيحة والبلياتشو تمثلان مستوى مدهشا من التخلف والخلط والتشويش ، ومن حيث الفكر والفن كان عرض « القاهرة فى الف عام » سقطة بمعنى الكلمة . أما حديث المسرح الكوميدى ومصائبه فيأتى فى مكان آخر .

أين هذه الخلطة من واقعنا اليوم ؟ واقعنا فى الزمان والمكان .. وواقعنا بعد هذا الدوى الذى حدث فى ١٩٦٧ ؟ أبسط الكلمات وأكثرها انصافا تقول أن المسرح بعيد عن واقع قضايانا ومشاكلنا ، أو هو حين يطرح هذه القضايا والمشاكل لا يقول فيها ما يجب أن يقال الآن . إذا استبعدنا ذلك القدر من الخلط بين المفهومات فى « ليلة مصرع جيفارا » واللحظات الميلودرامية فيه ، فهو افضل العروض من هذه الناحية ، عرض متميز يمكن أن يثير ملاحظة هامة حول امكان التطور بالتعبير المسرحى عن واقع سياسى واجتماعى وانسانى معقد باستخدام كل امكانيات العرض المسرحى وتوظيفها لأحداث تأثير انفعالى وفكرى . لكنه فى الوقت الذى يؤكد فيه قدرته على بلوغ هذا التأثير فى مشاهديه يحمل أيضا عقبة أنه لا يمكن تنفيذه بسهولة حين يتطلب الأمر وصوله الى جماهير أوسع وخارج نطاق المبنى المسرحى بامكانياته المتنوعة . وتأتى « دائرة الطباشير » فى المرتبة التالية (ويجب أن نلاحظ هنا أنها تحقيق لمشروع بدأ فى ١٩٦٢ ثم توقف) فهو عمل يحمل مضمونا انسانيا وتقدميا لكاتب له موقف فكرى محدد ، والاختلاف حول هذا التفصيل أو ذاك من تفاصيل العرض طبيعى داخل أطار جاذبية العمل وجدارته بالمناقشة والاهتمام . و « على جناح التبريزى » كوميديا نظيفة تبهج القلب وتدفع ، قليلا ، الى الفكر .. وتأخذ الخيال الى لحظة حلم تتحقق فيها العدالة الاجتماعية بالذكاء والحيلة والرغبة الانسانية فى التجاوز .

« القاهرة فى الف عام » عرض مفكك ، ونص شعرى يمثل قمة الصياغة الآلية للشعر تكلف العرض عشرات الالوف ، وحدث لحركتنا المسرحية عظيم الشرف بزيارة المخرج الالمانى المتخصص ، وثمة تفكير فى اعادة اخراجها بعد أن سافر سيادته . وحين أرادت « زهرة من دم » أن تطرح قضية المقاومة الفلسطينية وقعت فى أسر الكليشيهات الزائفة والفكر الذى ثبتت هزيمته .. ولست فى حاجة للقول بعد ذلك أن « المرجيحة » لا تقدم سوى نصائح ثمينة فى مكائد الضرائر ، وخلطت « البلياتشو » خلطا غريبا بين الرمز والواقع ، المكاشفة والتخفى ، والايهام بأنها تريد أن تقول شيئا هو غير محدد أصلا عند كاتبه ..

من وجهة النظر هذه : ماذا قال مسرحنا لجمهوره فى الموسم الماضى ؟

لن نجد سوى خلطة متنافرة لا تصدر عن تصور متماسك يمكن الاتفاق معه ، أو الاختلاف حول شيء هنا وآخر هناك .

***

هناك قضية أخرى برزت خلال هذا الموسم ، وتطرح نفسها بالحاح هى قضية المسرح التجارى ، وعلاقته بمسرح الدولة .

الحقائق تقول : أن فرقا عديدة تكونت على عجل خلال الموسم الماضى ، فقدمت عروضا فى القاهرة والاسكندرية وبلغت فى الإسكندرية — فى بعض شهور الصيف — أكثر من عشر فرق ، بعض هذه الفرق حقق ايرادات لم تتحقق لمسرح من مسارح الدولة على الأطلاق ، ولا يستطيع احد أن يزعم بأن أيا من هذه الفرق تخسر ، فالفرقة التى تخسر عرضا لا تقدم عرضا آخر ، هى بمنطق قيامها نفسه باحثة عن الربح ، مستهدفة الأيراد بأية طريقة ودون النظر الى أى أعتبار . وقد كانت تجربة المسرح الحر تجربة حزينة لكنها منطقية تماما داخل أطار الظاهرة حين وضعت الفرقة عينا على الشباك وأخرى على الدراما تعثرت ، وتكفلت تناقضاتها الداخلية — لأنها لا تقوم على أساس صلب — بتصفيتها بعد أن قدمت عرضين جديدين فقط . كما أن الفرق التى تتكون على عجل ، تقدم عرضا واحدا ثم تنفض بعده ليست قليلة .

وظاهرة المسرح التجارى ليست بدعا عندنا ولا فى العالم . لكن مناقشة العلاقة بين هذا المسرح ومسرح الدولة — ومبرر وجوده أن يحتضن المسرح الجاد ويشيعه ويؤصل جذوره بين الجمهور — هو ما يعنينا الآن .

.. خلال هذا الموسم أصبح المسرح التجارى مركز جذب واستقطاب لجمهور عريض من المشاهدين ولعدد غير قليل من فنانى المسرح الجاد : كتابا ومخرجين وممثلين وفنيين ، تقدموا بما يعرفونه وبرصيد أسمائهم الى سوق المسرح التجارى وليس هدفى هنا أن اشهر بأحد ، لكننى أرصد ملامح الظاهرة فقط . وهذه الأسماء لافتة للنظر : عبد الرحيم الزرقانى ، حسن عبد السلام . صلاح جاهين . على سالم . صلاح منصور . عبد الرحمن أبو زهرة . أبو بكر عزت . سيد مكاوى . بالأضافة لآخرين سبقوهم وآخرين فى الطريق .

كل هؤلاء الفنانين — بغير استثناء ومعهم نجوم المسرح التجارى أنفسهم — حققوا رصيدهم من الجمهور والشهرة من خلال مسارح الدولة ، ثم أصبحوا بعدها « نجوما » يستطيعون أن يبيعوا ما لديهم لمن يدفع

ثمنا اكبر .. هؤلاء ايقنوا أن المسرح الجاد لن يحقق لهم ما يريـــدون ، فانصرفوا عنه الى فن قليل (أو لا فن على الأطلاق) مع بريق فى الأسم ورواج فى الحال . كل منهم أختار موقفه وهو مسئول عن أختياره .

أما أن يعمد مسرح الدولة الى منافسة المسرح التجـــارى بنفس اسلحته : أسماء النجوم والجنس وفارس الأداء ومحاولة الأضحاك بأى ثمن ودغدغة مشاعر الجماهير ونقل ســـاحة النضـــال الى شـــاطىء الاسكندرية فى الصيف..فهذا هو الشىء المدهش حقا . لقد خاض مسرح الدولة — مثلا — معركة عنيفة مع المسرح التجارى : أيهما يستطيع أن يختطف « فن » عبد المنعم مدبولى ويستأثر به ! .

ان العلاقة بين مسرح الدولة والمسرح التجارى يجب ان توضع على أسس اكثر ثورية وموضوعية والا فان النتيجة يمكن التنبؤ بها ، وقـــد رأينا لمحة منها فى الموســـم الماضى : كانت مسرحية « الطرطور » التى يقدمها محمد عوض على المسرح العائم تحقق أيرادا يتجاوز ٤٠٠ جنيه فى الليلة الواحدة ، وكان عدد افراد الجمهور الذين يشـــهدون مسرحية « تانجو » — اذا أستبعدنا الدعوات المجانية — مقاربا لعدد ممثليها .

أعرف أن مؤسسة المسرح لا يمكن ان تكون — وحدها — مسئولة عن هذا ، فقلب المشكلة هو : هل نجارى « الذوق العام » — وهـــو بطبيعته تقليدى ومحافظ وقد أسهمت عوامل كثيرة فى أفساده — فنقدم له ما يرضيه فقط أم ان علينا أن نقف أمامه ، نواجهه ونوجهه ؟ أن الذوق العام لجمهور المسرح فى بلادنا لم يرتق بعد للدرجة التى يمكن أن تبرر الشعار الخادع — والذى يخفى وراءه سوء النية فى معظم الآحيان — بأن « الفن الجيد يفرض نفسه .. » فى الحقيقة أن الفن الجيد لا يفرض نفسه الا فى مناخ صحى ، والا اذا ساعدنا نحن : مسئولين وفنانين ونقـــادا وجمهورا على فرضه .

ماذا يقدم المسرح التجارى لجمهوره ؟ هل يلبى حاجة أجتماعيـــة قائمة .. ؟ وما مبرر رواجه ؟ . متابعة كل عروض المسرح التجارى شىء يضيق به العقل والقلب والحس السليم ، لكن أهم النماذج كافية للدلالة .. يقدم هذا المسرح عروضه لجمهور الطبقة الوسطى فى المدينـــة (لاحظ تزاحم الفرق على هـــذا الجمهور نفســـه ومطاردته حتى شـــواطىء الاسكندرية) القادر على أن يدفع ثمن التذكرة — التى تبلغ فى المتوسط ضعف ثمن التذكرة فى مسرح الدولة — وهذه الفرق بدورها حريصة على جمهورها ، وهى من ثم تقدم له كل ما يمكن أن يرضيه : تتملقه وتداعب

غرائزه ، فتقدم له حلم اليقظة البراق فى الثراء والنجاح بأية وسيلة سوى العمل والجهد الانسانيين ، تزرى بالمثقفين — الذين يمكن أن يفضحوه — وتقدم كل الأفكار العادية والمألوفة والمبتذلة ، فهى ليست حريصة على أن تصدمه أو تخالفه من أجل أن تقول شيئا ثوريا أو صادقا أو جديدا ..

وفنيا : تعتمد هذه الفرق الأساليب التى يستخدمها المسرح التجارى فى المجتمعات الرأسمالية (فهذا هو المثل الأعلى) فتقوم على الأبهار بالحركة المسرحية الواسعة (جران ميزانسين) والديكور الفخم ، والمجموعات الكبيرة والقصة الخفيفة التى تتخللها الرقصة والأغنية (سيدتى الجميلة للفنانين المتحدين أصدق مثال) كذلك تستغل أسماء النجوم التى يقبل عليها جمهور « الذوق العام » فتسند البطولات الى عدد محدد من هؤلاء النجوم : عبد المنعم مدبولى (مؤلفا ومخرجا وممثلا) وفؤاد المهندس والهنيدى ومحمد عوض وصلاح منصور .. ووراءهم قائمة طويلة تنتهى بحسين عبد النبى (مؤلفا وممثلا) والسيد راضى (مخرجا وممثلا كذلك) وتلعب الاشارات والايماءات ذات المدلول الجنسى ، والفكاهة النابعة عن اللفظ لا عن الموقف وتوليد القافية المفتعلة والنيمات المطروقة حتى الأستهلاك الكامل من الفرق الأخرى : الموظف الأمين المفلس ، وزير النساء الخفيف الدم ، والبطل الطيب القلب الذى يقع فى المآزق المتتالية لكن حب الجمهور يحيطه حتى ينقذه (لانه عادة صاحب الفرقة أو أشهر نجومها) ، والمواقف المفتعلة ، والميلودراما الفاقعة دون مبرر ، والنهايات السعيدة التى ترضى طالبى حلم اليقظة . تلعب كل هذه العناصر دورها معا فى خليط العروض التى يقدمها المسرح التجارى . (يمكن أن نذكر هذه الأمثلة : برعى بعد التحسينات ، الطرطور ، الشنطة فى طنطا ، برغوت فى العش الذهبى ، سوق العصر .. شقة و٥٠ مفتاح .. وكل من هذه العروض ينتمى لفرقة مختلفة) ! .

***

القضية التالية التى تتفرع عن هذه — وهى وثيقة الصلة بها — هى قضية المسرح الكوميدى التابع لمسرح الدولة .

قدم هذا المسرح فى الموسم الماضى أربعة عروض : على جناح التبريزى ، الصعلوكة ، جمعية كل واشكر ، ثم الزوج الحائر . المسرحية الأولى كوميديا نظيفة ، خفيفة ومرحة ، تنبع الفكاهة فيها عن الموقف المنسوج برقة وعناية ، والشخصية الخصبة ، والحوار العذب الرائق ، ثم الحلم فى النهاية باقامة مدينة العدل الأجتماعى . هى العمل الوحيد الذى يمكن ان يصدر عن المسرح الكوميدى التابع للدولة .. « الصعلوكة »

ـ اذا تجاوزنا الأداء المبدع للسيدة سناء جميل ـ فلن نجد فيها شيئا لافتا للنظر : كوميديا عادية من كوميديات « البوليفار » لم يستطع الأقتباس والأعداد ـ الذى اشترك فيه أكثر من أسم كالمعتاد فى هذا المسرح ـ أن يمد جذورها الى واقعنا ، فبقيت فكرة غريبة مستوردة تمتد عبر سلسلة مواقف مفتعلة تبدو فيها كليشهات فارس الأداء .

أما العملان الأخيران : « جمعية كل واشكر » و « الزوج الحائر » فقد أستمر العمل فى المسرحية الأولى أكثر من خمسة شهور ، وتناقلت أصلها ـ الأيطالى أو الفرنسى لا أحد يعرف ـ عدة أيد وأسماء : هذه لتترجمها ، وهذا ليمصرها وثالث ليقتبسها ورابع ليكتب حوارها .. وخامس ليعدل من كل هذا . وأخيرا ظهرت المعجزة الفنية وقد كتب عليها بقلم « أنيس منصور واخراج محمود السباع وبطولة عبد المنعم مدبولى » طبعا . وكان التقاء الفرسان الثلاثة مهولا .. هاج المسرح وماج صفعا بالأقلام وضربا على الأقفية والمؤخرات ، وحذاء عبد المنعم مدبولى وبنطلونه الواسع ـ الذى يسمح له بأن يضع يده مرة هنا وأخرى هناك ـ لهما البطولة الحقة فى المسرحية . ثم تطايرت الأتهامات : الذى كتب المسرحية « بقلمه » يقول أنه لم يكتب هذا الذى قدم ، والمخرج الذى وضع اسمه على العرض يقول أنه قدم النص الذى قدم اليه ، والسيد مدبولى سعيد بحذائه وردفيه ، وتنافس مسرح الدولة والمسرح التجارى للاستئثار به،وقيل ـ فى تبرير السقوط وككلمة فض المجلس بعد فضيحة أو كذبة ـ أن المسرحية سيعاد أخراجها من جديد ! .

« الزوج الحائر » شيء عمل على عجل وأنتهى على عجل كذلك . وأحاطت مؤسسة المسرح تقديمه بصمت متواطيء . واذا سألت فستعرف أن هذا نص قديم ، أعده كاتب مجهول عن موليير ، وترجمه أدوارد ميخائيل وقدمته أحدى فرق التليفزيون أيام أزدهارها ، ثم جاء الأستاذ نبيل الألفى ـ المستشار الفنى لمؤسسة المسرح ومدير قطاع العروض الدرامية بها ـ فاعاد « أقتباس » المسرحية ، وأخرجها ، وعهد ببطولتها الى الدجاجة التى تبيض جمهورا : عبد المنعم مدبولى . وعرضت المسرحية أسبوعا واحدا .. ثم انفض سامرها الى الأبد .

لو كان فى واقعنا الثقافى والفنى ضمير نقدى يقظ ومتابع لما مرت هذه الأعمال دون مساءلة : من الذى قرر تقديمها ، وكيف أجيزت نصوصها ، وكيف أجيزت للعرض .. وكم أنفق على تقديمها وكم درت من أيراد .. ثم السؤال الأهم من ذلك والاخطر .. هل ينوى مسرح الدولة الكوميدى أن يتحول لفرقة خاصة ، تتمثل فيما يقدمه أسوأ سمات المسرح

التجارى .. والفرق الوحيد بينهما أنه يستفيد بامكانيات مؤسسة المسرح وميزانيتها ! .. أنه بذلك يدفع « الذوق العام » الى مزيد من الأبتذال والركاكة وغلظة الحس ، ويكون مناقضا لمبرر وجوده نفسه .

فى تراث المسرح العالمى من الكوميديات النظيفة ذات المضمون الانسانى اعمال كثيرة جديرة بالتقديم ، لماذا لا نقدم ارسيتوفانيز وموليير وشووجولدونى وتشيكوف ؟ .. وفى الريبرتوار أعمال كوميدية قليلة ونظيفة (اعمال الحكيم وبعض أعمال الفريد فرج) لماذا لا نحرص على تقديمها ؟ .. ان المسرح الكوميدى بحاجة لأن يصدر فيما يقدمه عن بديهية لا خلاف حولها : ان المسرح بلا فكر لا مسرح على الأطلاق ، وانه لا يستطيع أن ينافس المسرح التجارى بأساليبه ، فنجاحه الحقيقى فى أن يكون ضد « الذوق العام » وأمامه ، لا معه أو فى ركابه .

***

اذا كان هذا هو الذى قدم .. فما الذى لم يقدم ؟ .. ما الذى افتقدناه فى موسم المسرح الماضى ؟ من المسرح العالمى — القديم والحديث والمعاصر — لم نقدم سوى عملين : دائرة الطباشير (وهذا مشروع قديم كما ذكرنا) ثم تانجو ، ولا اعتراض — أيا كان — على تقديم بريخت ، أما سلافومير مروجيك فكاتب عالمى حقا ومعاصر . لكن السؤال هو : هل يلائمنا الآن فكر مروجيك ؟ .. وهل قضية الصراع بين الأجيال المتعاقبة — التى تشير الى استهلاك مختلف النظم التى افرزتها الحضارة الغربية من الفوضوية الكاملة الى الشمولية المطلقة — هى ما يشغلنا الآن ؟ .. اذا كانت لدينا فرصة واحدة لتقديم عمل من المسرح العالمى — قديمه وحديثه — فلا اعتقد أن تانجو هو العمل المطلوب .

أين اعمال الكلاسيكيين والراسخين العظام .. من اسخيلوس الى جينيه وكنيث براون وجونتر جراس ؟ .. أين اعمال مسرح المقاومة من « الفرس » الى « الذباب » و « مارا — صاد » وأين الأعمال التى تفضح الاستعمار فى العالم وتهاجم قوى القهر فى كل مكان ؟ .. أين تجارب خارج — خارج برودوارى والمسرح الحى ومسرح الشباب الغاضبين ؟ .. اين متابعتنا للحركة المسرحية فى العالم الثالث ؟ . ان فى بعض أفريقيا والوطن العربى وبلدان آسيا وامريكا اللاتينية محاولات مسرحية لابد أن بعضها حقق مستوى متقدما من النضج وتعالج قضايا كقضايانا ، ومشاكل مصير كمصيرنا .

لا شىء من هذا كله قدمه المسرح المصرى لجمهوره فى العام الماضى . وما أحوجه اليه وهو يخوض معركته و « ظهره الى الضياع » . يجب أن يكون المسرح سلاحا فى المعركة ، وبوسعه أن يكون كذلك اذا استطاع أن

يضع امكانياته كلها — بشرية ومادية — فى خدمة قضية واحدة هى الأشتغال بالمعركة ، الأعداد لها بتقديم النماذج المسرحية الملائمة : مصرية وعربية وعالمية ..

على مستوى الاخراج والأداء ، لم تثر العروض التى قدمها الموسم الماضى سوى جدل محدود حول اخراج دائرة الطباشير بين بهاء طاهر وسعد أردش فى « الكاتب » ، واختلافات حول اخراج كرم مطاوع لليلة مصرع جيفارا فى كل الكتابات التى تناولتها ، وشبه اجماع على بذل جهد كبير فى « بلدى يا بلدى » — من اخراج جلال الشرقاوى — رغم كل التحفظات على النص . من الناحية الأخرى كان الأخراج باهتا ومتوسطا فى معظم الأعمال (عبد الرحيم الزرقانى فى على جناح التبريزى ، أحمد عبد الحليم فى الضيوف والبيانو ، كمال يس فى زهرة من دم ، حسين جمعة فى المرجيحة) . أو أميل للوقوف بعيدا عن النص (نبيل الألفى فى تانجو) أو مهوشا ومضطربا (نبيل منيب فى البلياتشو) . أو جامدا يفقد النص كل قدرة على النبض والحياة (محمد عبد العزيز فى حكاية شركان) ، او مستسلما لكليشهات المسرح التجارى ووضع كل امكانيات الحرفة فى خدمة النجم (السيد راضى فى الصعلوكة ، محمود السباع فى جمعية كل واشكر ، نبيل الألفى فى الزوج الحائر) .

أما أفضل الأدوار — من حيث الأداء — فقد لعبتها سميحة أيوب وشفيق نور الدين — على خلاف مع منهج المسرحية نفسه — وعايدة عبد العزيز فى دائرة الطباشير ، وسناء جميل فى الصعلوكة ، وعبد المنعم ابراهيم فى التبريزى ، ومحود يس وكرم مطاوع فى ليلة مصرع جيفارا ومحمود الجدينى وحسن شفيق فى تانجو .

تلك كانت صورة الموسم الماضى ، عرضنا مختلف جوانبها ، وحاولنا من خلال العرض أن نناقش أهم القضايا التى تطرحها .

***

والآن .. انتصف نوفمبر ، وبدأت الستائر ترتفع عن أعمال الموسم الجديد . هل نستطيع أن نلمح أية بوادر تشير الى تصور مختلف لدور المسرح خلال الموسم الجديد ؟ .. اننا لا نعرف — على وجه اليقين — سوى حقيقة واحدة : بعد عرض الأفتتاح لا يعرف كل مسرح ما سيقدمه ، بل والمسئولون فى مؤسسة المسرح انفسهم لا يستطيعون أن يقدموا برنامجا مجددا للمسارح المختلفة وكل ما نستطيع الوصول الى معرفته لا يتجاوز الحدس والتخمين .

فليس أمامنا — فى النهاية — سوى أن ننتظر .. لنرى .

● وطنى عكا ●

جيش الدفاع الأسرائيلى فى خدمة القضية العربية (*)

عاد الدفء الى المسرح القومى ، وعاد الجدل مع عبد الرحمن الشرقاوى وكرم مطاوع لكنه هذه المرة أهم مما كان حول « مهران » واخطر ! .

***

« وطنى عكا » مسرحية عن المقاومة ، تدور أحداثها قبل حرب يونيو وبعدها ، بين مجموعة — فلنقل عائلة أو قبيلة — من المقاومين ، وجماعة من العسكريين الاسرائيليين فى عدة مناطق من الأراضى المحتلة : سيناء وغزة وتل أبيب وما بينها .. وتنعكس مشاهد الصراع على العالم الخارجى ممثلا فى صحفية وكاتب يتجولان بحرية بين مواقع الطرفين ، فترتبط الصحفية بعلاقة حب مع أحد المقاومين ، وفى النهاية .. يلقى الشبان الثلاثة مصارعهم ، ويظل الفدائى على قيد الحياة ، يواصل النضال على النحو الذى يراه .

تهدف المسرحية اذن الى تصوير الصراع الدائر اليوم على الأرض المحتلة ، جزءا من الصراع الذى تحتشد له الدول العربية ، وهى تناقش من خلال هذا الصراع عدة قضايا هى ما تعنينا فى المقام الأول . ربما اختفت تلك الرقة الحانية التى نلقى بها عملا يقدمه اثنان من أبرز مؤلفينا ومخرجينا . لكن الأهم الآن يسبق المهم ، والخلاف حول قضايا التعبير الفنى يمكن أرجاؤه أمام الخلاف حول قضايا المصير .

وانا ازعم أن المسرحية كلها تصدر عن فكر قاصر ومتخلف لا يستطيع أن يدرك أبعاد الصراع الدائر اليوم — والذى لابد سيشتد غدا — بين العرب وأسرائيل .. وهذه أدلتى :

(*) مجلة « روز اليوسف » ، ١٩٦٩/١٢/٢١ ، ١٩٧٠/١/٥ — وهذا كان العنوان الأصلى ، لكن المقالين نشرا فى « روز اليوسف » تحت عنوانى : « ماذا تقول مسرحية الشرقاوى ؟ » ثم : « عن الشعر والدراما والعرض المسرحى فى وطنى عكا » على التوالى .

● اخطر الأشياء جميعا هى تلك النغمة الرئيسية التى تعزفها المسرحية حول رفض ضباط جيش الدفاع الاسرائيلى وجنوده للحرب ، وتمردهم على « المؤسسة العسكرية » فى اسرائيل ، وتعاطفهم القوى — بل انتماؤهم الكامل — لقضايانا : فلدينا — فى البداية — جندى أسرائيلى رفض الحرب فى سيناء ، ومات أثناء قصف قرية عربية ، وكانت آخر كلماته : « فليحى الأنسان صديقا للانسان ، أدينوا الحرب وعيشوا كى ينتصر الصدق » . ولدينا جنديان آخران رفضا الحرب كذلك ، ولدينا مواطن يهودى يعيش فى الأرض المحتلة يتقدم من الفدائيين — تحت سمع الجنود الاسرائيليين وبصرهم — ليطلب منهم أن يجدوا له مكانا بينهم ، ثم — وهذا هو الأخطر — هؤلاء الضباط من جيش الدفاع يدافعون عن حقوق العرب وعدالة قضيتهم : مارسيل ضابط أسرائيلى من أصل فرنسى ، قاتل فى سيناء وحاز أعلا الأوسمة ولقب « بطل يونيو » . فهو ليس قاتل بالصدفة ، لكنه عاد من الحرب يبصر فى يقظته ونومه وجه فلاح مصرى قتله فى سيناء ، وهو يقف حتى بينه وبين امرأته اذا جمعهما الفراش . لماذا ؟ .. لأن هذا الفلاح المصرى « كان فى عينيه أصرار عجيب ، كان فى عينيه حب ودعاء ، كان فى سحنته السمراء حزن ورجاء ، كان مدفوعا بأيمان جسور عبقرى مثل ايمان شهيد أو نبى .. » . ومفروض أن نصدقه بعد ذلك وهو يقول « أننى قد خنت فى سيناء ما يملأ بالعزة نفسى ، أننى أهدرت أمسى ، أنا ذا أصبحت فى عالمنا هذا غريبا دنس الأرض الغربية ، أنا ذا تقطر اقدامى دماء فوق أرض الآخرين » وهو يرفض احتلال اسرائيل لسينا لأنها أرض مصرية ، مستشهدا على ذلك بقصة موسى وفرعون .. ويرفض كذلك أن تحتل أسرائيل القدس لأنها قد حولتها الى مخدع غرام .. ويكتشف فجأة بطلان كل شىء لأن سليمان الحكيم قال : باطل الأباطيل ، الكل باطل .. ثم يصل فى النهاية قمة دفاعه : « أترانا قد غدونا أدوات دون عقل فى ذراع العسكرية ؟ .. نحن أصبحنا عبيدا كلنا ، وكما يستبق الأقنان فى أرضاء مولاهم تسابقنا كى ترضى علينا العسكرية .. لم لا نطرح عن أكتافنا عبء قيود العسكرية ؟ » .. وهو يطرح بالفعل عبء هذه القيود فيعود الى فرنسا . تأمل كيف يمكن أن تكون أسرائيل دولة حرة : كولونيل من جيشها يقول هذا كله علنا ولرفاقه .. ثم يعود لبلده دون أن يعترض سبيله معترض .. فأى ديموقراطية وتحرر ! .

ويكمل الضابط الاسرائيلى سعد هارون — وهو يهودى من أهل فلسطين — عزف هذه النغمة بعد سفر مارسيل .. واذا كان مارسيل يرفض أسرائيل والمؤسسة العسكرية فيها لأسباب أنسانية وحضارية ..

فان سعدا يضيف اليها اسبابا دينية وعنصرية . اسمع ما يقوله ضابط آخر من ضباط جيش الدفاع : « أنبياء اليوم كذابون ختالون أولاد أفساع وعقارب ، جعلوا من كل أقداسك يارب خرابا ليعيشوا فى خراب » .. « أجل .. نحن تقدمنا وأتقنا فنون الختل والتزييف والقتل ، تقدمنا وأصبحنا ملوك الغدر .. تقدمنا وأصبحنا وباء العصر » ..

وحين يقتل أحد الفدائيين بعد أن وضع لغما أمام داورية اسرائيلية وانقض بمدفعه على أفرادها يصيح سعد وسط رفاقه الضباط والجنود : « يالبطل ، احنوا هاماتكم تمجيدا لبطولته يا سادة .. » ثم ينطلق بدوره هاربا الى الحرية .

ليس هذا كل شىء ، فهناك أيضا سلامسكى الضباط الاسرائيلى — الأمريكى من أصل بولندى ، كان قاتلا فى فيتنام ثم رجـع لأمريكا ومنها لاسرائيل ، هل يتوهم أنه سيعيش فى أرض الميعاد دون حرب .. وهو القاتل المحترف ؟ . أنه يسوق قصة طويلة عن الجوع والبطالة اللذين دفعاه الى احتراف القتل ، وكيف أنه كان عضوا فى تنظيم صهيونى بلندن دفعته أحلام أرض الميعاد الى اسرائيل ، وهو يصل قمة دعواه أيضا حين يقول : « وماذا أصبحنا من بعد ؟ — عصابات ارهابية .. غدونا أشباحا سودا تحركها أيد قذرة لتخيف بنا الأطفال السذج والنسوة .. أصبح عالمنا الخندق ، مؤسسة الحرب اعتقلتنا فى خندقنا ، اكتب للعـالم عنا خدعتنا الصهيونية » .

ماذا يعنى عبد الرحمن الشرقاوى بهذا كله ؟ .. أحد احتمالين : أما أنه لا يفهم طبيعة العلاقة بين المؤسسة العسكرية ودولة اسرائيل على وجهها الصحيح ، وأما أنه يتجاهل هذه العلاقة الموضوعية من أجل تخدير « الحس الوطنى » وارضائه ولو على حساب تمييع القضية كلها . أن ظاهرة العنف فى اسرائيل — وقيام المؤسسة العسكرية بالتالى — لا يمكن الا ان تكون ظاهرة طبيعية فى اسرائيل الدولة من حيث هى كيان عنصرى يقوم على التوسع بالقوة وفرض الأمر الواقع ، المؤسسة العسكرية هذه ليست بناء فوقيا أو ظاهرة لاصقة تطفو على سطح الكيان الاسرائيلى لكنها هى الكيان الاسرائيلى ذاته .

صحيح : ان صوتا شريفا قد يرتفع هنا أو آخر هناك ، وربما بدا محتملا كذلك أن يتمرد جندى أو ضابط .. أما ان ينقلب ضباط جيش الدفـاع « ومجنداته أيضا » الى مقاتلين فى صفوفنا فهذا هو حلم اليقظة الخطر ، هذا هو الوهم الساحر : أن يتحقق الانتصار على المسرح لا على أرض

الواقع الدامى ، أن تتكفل تناقضات العدو الداخلية بتصفيته والقضاء عليه .

أن هذه دعوى مسربلة بالغموض والتيه . هل يعود عبد الرحمن الشرقاوى الى طرح « الحل الأممى » أو « الحل الطبقى » لقضية فلسطين ؟ ، لكن هذا الحل يسوى بين أطراف لا يمكن التسوية بينها ، فيعتبر اليهود شعبا كالعرب سواء بسواء ، وهو بالتالى يسقط الطبيعة العنصرية للكيان الاسرائيلى ، وقد تجاوزه الفكر الثورى العربى منذ زمن طويل . وبرامج الأحزاب الاسرائيلية كلها معلنة ويمكن مناقشتها ، وكلها -- من أقصى اليمين الى أقصى اليسار — يعترف بضرورة بقاء دولة اسرائيل ، وضرورة قبول مزيد من المهاجرين .. ومن ثم التوسع وفرض الأمر الواقع بقوة العنف .. وكل هذه معلومات متاحة ولا تكلف معرفتها أى عناء ، وأننى استطيع أن أحيل الاستاذ الشرقاوى الى كتابين صغيرين صدرا فى ١٩٦٧ ، ١٩٦٨ يضعان قضية العنف فى اسرائيل وعلاقته بجوهر الدولة نفسها موضعها الصحيح : « من الفكر الصهيونى المعاصر » ، « العنف والسلام : دراسة فى الأستراتيجية الصهيونية » اذا كانت القضية قضية نقص فى المعلومات !

هذه السماحة قد نتقبلها حين ترتفع بها أصوات ضد الأحتلال الفرنسى فى الجزائر (راجع : مأساة جميلة) لكننا نرفضها اليوم حين تمس وجودنا وحقنا فى أن نناضل عدوا أحتل ارضنا ولا ينوى التراجع الا مرغما على ذلك .

● وعن العدو أيضا يسقط عبد الرحمن الشرقاوى فى أسر هذا الكليشيه المقرف : أن نساء اليهود (يعنى المجندات منهن) مومسات ، والأزواج « أحتياطى » فى بيوتهم ، وهؤلاء وأولئك لا تحلو لهم ممارسة الحب الا فى معابد أورشليم ، قد يكون هذا صحيحا لكننى أود أن أتساءل : أية أهمية فى ذلك ؟ هل نحن منتصرون لمجرد أننا أشراف نتمسك بالفضيلة وهم ليسوا كذلك ؟ .. ثم : ما حكاية المبالغة فى استخدام رمز « القدس » والتركيز عليه ؟ .. اننى أفهم الآن شيئا واحدا فقط : لا فرق بين مدينة القدس ومدينة نابلس أو القنطرة أو رمال سيناء ، كلها أرض ضاعت ، كلها أرض يجب أن تسترد . أما التركيز على رمز القدس فقد يخدم — دون قصد — هدفا آخر تسعى اليه أسرائيل : تدويل هذه المدينة لأنها مقدسة عند المسلمين والمسيحيين واليهود على السواء .

● علينا ان ننظر الآن الى الجانب الآخر من الصراع : هؤلاء الفدائيين

او المقاومين : لدينا هنا عدد منهم ، ماجد .. فلسطينى ترك فلسطين بعد ٤٨ بسنوات قلائل للعمل فى أحدى البلاد العربية ، وعاد بمال كثير وضعه تحت تصرف المقاومة ، كان يشعر أنه عبد وذليل ولابد أن يتحرر ، وقد حرره المال . رشيد شاب من سنة يحب أبنة عمه ليلى (فلابد من هذا الكليشيه أيضا) وهى تحبه ، ثم مقبل : طالب فى العشرين تصفه أيمى — الصحفية الفرنسية — بأنه قديس الثورة ، والعصفور الذهبى المحلق فوق الزمن ، لكننا لا نرى منه الا فكرا متخلفا فيما يتعلق بفهمه لمعنى الشرف والفضيلة ، وفكرا مراهقا فيما يتعلق بمعنى الفداء والثورة .. هؤلاء الفدائيون الثلاثة يقتلون ، يقتلون كلهم بلا جدوى ، يقتلون فى اندفاعات طائشة ومتهورة كى يصبح موتهم « رفضا دمويا للواقع » ، والحوار الذى يدور بين مقبل وأيمى حول الثورة بالغ الدلالة :

أيمى : لماذا ينبغى أن يسقط الأنسان فى معركة الحرية الكبرى شهيدا ؟ .. عندما يكسب شيئا للقضية ؟ عند هذا يصبح الموت الذى يستبشع الأنسان حتى ذكره فخرا بحق .. فليمت أن تكسب الثورة أرضا اذ يموت ، أن هذا لهو المنطق فى الثورة ، والثورة ما عادت هى الأحلام بعد . انما يحكمها علم ومنطق .

مقبل : أنه منطق خوف لا كفاح ، نحن لا نفهم هذا هاهنا .. أن هذا المنطق الصارم قد ضيعنا ، اى نفع لحياة الناس أن لم ببذلوها صرخة ضد الظلم ؟ .. انه أسلوبنا فى الرفض يا أيمى فمن يفهمنا ؟

هذا هو منطق العمل الفدائى الآن : فى ١٩٦٩ عند عبد الرحمن الشرقاوى (فنحن نفهم من بعض حوار المسرحية أنها مكتوبة بعد الأحداث الأخيرة فى لبنان) تمرد رومانسى ، واندفاع أهوج وطائش الى عمليات ساذجة ، لا تستطيع أن تفرق بين نصب كمين لاحدى داوريات العدو ووضع لغم فى طريقها ، وتكون نتيجة الجهل موت أثنين من فدائييها دون ثمن . من أين أستمد عبد الرحمن الشرقاوى هذه الصورة عن العمل الفدائى اليوم ؟ .. وأى جدوى فى أن تصور الفدائيين حمقى طائشين يبحثون عن خلاص من شعورهم بالذنب ، متورمى العيون ، منطلقى الألسنة — فقط — بالكلمات الكبيرة ؟ .

لكن هناك شخصية « حازم » قائد الفدائيين ، أو شيخ القبيلة ، الذى يتعاطف معه المؤلف حتى يكاد ينطق بأفكاره هو وهمومه وكلماته .. حازم معذب بصراع الأجيال ، وهو يرفض الجيل الشاب « العزيز المتمرد » ، ويرى فى هذا الموت اللامجدى الما من آلام المخاض . والنظر الى

فكر هذه الشخصية وما تمثله مهم حقا : فهو يعكس — دون مواربة — فكر عبد الرحمن الشرقاوى ورأيه فى الفداء والثورة .

أنه يعبر عن فكر قاصر ومتخلف ، يحصر الصراع كله فى أطار الفروسية العربية ، والصراع بين الأنذال والأخيار . لماذا هزمنا فى يونيو ؟ .. يجيب حازم : « ذلك أن القدر الغاشم قد أصبح سيفا للنذالة » . هكذا أذن علقنا هزيمتنا على مشجب القدر وهو — بعد أن يستنجد بكل الأبطال من صلاح الدين الى خالد الى على بن أبى طالب والحسين — يلقى سؤاله فى وجه الجميع : « أفتدرون بماذا ارتفعت اعلامنا فى أورشليم ؟ .. أفتدرون بماذا التمعت فى كل من هاهنا فى الزمن الماضى شعاعات النجوم ؟ .. أفتدرون بماذا نصر الله صلاح الدين فى حطين ؟ .. من يعرف منكم ؟ . أنه استلهم ما خلفه الماضى من الحكمة والعلم وميزان الأمور .. أنه استلهم من غزوة بدر خطة الحرب التى فازوا بها وهم رهط قليل » .

ونحن نقول ان استلهام خطة بدر لا يكفى ، بل لعله لا يجدينا اليوم شيئا .. فليست مشكلتنا اليوم أننا رهط قليل ، بل لعل الأمر أن يكون على العكس تماما — لكنه فكر ضيق لا يستطيع أن يستوعب معطيات العصر فيكر راجعا الى صورة العصر الذهبى ، فيكون موقفه — فى النهاية — مع الفكر الرجعى .. مهما بدا التعبير قاسيا .

تؤكد هذا سخرية « بالتكنولوجيا » وجعلها هزاة على الأفواه . خمس مرات تتردد السخرية بها على لسان حازم والكاتب الفرنسى — الذى نحسب ألا مبرر لوجوده سوى الهزء — حتى تضج الصالة بالضحك اخيرا ، اى جدوى فى أن نهاجم العلم والتكنولوجيا ؟ .. وفى سبيل أية قيم اخرى بديلة ؟ .. قيم الفروسية والشهامة والبسالة فى المنازلة ومجالدة العدو وجها لوجه ؟

أنه يحكى عن عنترة — هذا المشهد الذى اختار كرم مطاوع أن يجعله حكمة المسرحية كلها : « ونضرب (أنا وخصمى) حتى ينكسر السيفان معا فيصارعنى .. ويأخذ فى فمه اصبعى واخذ أصبعه بفمى .. وأعض عليه ويعض .. واوشك أن أصرخ من الملى ، لكنى أعتصم بصبرى ، واقول لنفسى لن أصرخ من الملى ابدا ، فلماذا لا يصرخ خصمى ؟ فليصرخ هو من قبلى ، واذا بغريمى يصرخ قبلى ثم يميل على قدمى يستعطفنى » .. ثم يخلق تناقضا وهميا بين الانسان والسلاح : « القوة لا تنبع من سيف الرجل ولكن من قلبه .. العبرة ليست فى الأسلحة وما تصنع » .

وتكمل له ليلى — التى تسمى نفسها الثورة العربية وقديسة الثورة — فهمه المتخلف : « لم لم يعد فى وسع كل فضائل الدنيا مقاومة الرذيلة ؟ .. لم يمسك الشيطان فى أظفاره الشوهاء ميزان الفلك ؟ » ، « ليست العبرة فى الحرب بما تصنعه الخطة فى أعدائنا أو بالمكيدة ، بل بما تصنعه منـــا العقيدة ، بماذا أنتصرت بضع مئات هاهنا ضد آلاف من الروم قديما ؟.. لم تكن خطة حرب ومكائد بل بشىء خارق يجعل منا قوة ليست تقاوم ، بهذا اللهب الخالد فى أعمق أغوار المناضل » ..

يكفى أن نقول هنا لن ننتصر الا اذا أستجبنا لنبض العصر : اذا لم نسخر من التكنولوجيا وخطة الحرب وعلم الثورة واذا تخلينا عن المفهوم البالى للفروسيه التى لا نغنى عنا اليوم شيئا .. واذا تخلينا كذلك عن تعليق أخطائنا حميعا على مشجب القدر والزمان الغادر والقواد الأبـــرار وشهامتنا التى تجعلنا لا نستطيع أن نضرب عدونا بنفس ســـلاحه .. وأخشى ما اخشاه أن تكون دورة الأيام قد دارت فاذا بثورية الأربعينات لم تعد تلائم السبعينات ، واذا بثورية « الأرض » و « من أب مصرى .. » قد أصبحت اليوم — فى « وطنى عكا » شيئا ضد الثورة ومفهوم العصر !

***

طوال مشاهدتى لعرض « وطنى عكا » ثم قراءتى للنص بعد ذلك .. وهذا سؤال ملح : لماذا تحتم أن يكتب عبد الرحمن الشرقاوى مسرحيته شعرا ؟ لأية ضرورة فنية ؟ .. هل مهمة الشعر فى المسرح أن يصوغ — على نحو موزون مقفى — الأفكار العادية والكلمات المكرورة ؟ .. أم اننا سنعود به كى يفجأنا فيطربنا — أو لا يطربنا — بضجيج القوافى المتتابعة التى تسقط الى السجع والنثرية ؟ . أن الصياغة فى بعض مقاطعها تصل مستوى مدهشا من النثرية والتعثر فى مطاردة القـــوافى المستعصية ، وتردد مفردات قاموس الفناه فى أعمال الشرقاوى منذ « مأساة جميلة » لم يتجاوزه فيغنيه أو يثريه بمفردات جديدة . دع الآن الخطابية والمباشرة فلعلها تنتمى الى المسرح أكثر مما تنتمى الى الشعر !

أمثلة قليلة تكفى ، ويمكن لمن شاء ان يراجع مقطوعات ليلى وحازم ومارسيل بوجه خاص :

ليلى : « أنا حلمنا ذات يوم أن نعود وأن نعيش كما يعيش الآخرون، لا شىء أكثر من حياة الآخرين ، لا شىء أكثر ما كنت أحلم بالنعيم ، ما كان لى كالآخريات الحق فى حلم السعادة والنعيم .. قد كنت أرجو أن أعيش بساطتى وكرامتى ، لا شىء الا أن أجاوز محنتى .. » .

حازم : « قد علمتنا هنا جميعا ضربة الأزفة ، وليس لها بعـــد رب السموات من دون مجهودكم كاشفة .. » .

على : « واذا بنـــا وكأننا نلقى الى بحر تلاطـــم من تحت أمـــواج الظلام .. وتصادمت قواتنا عند الممر ، وتشاحن الآتون من منهم يمر ، وكأننا جيش يفر .. » .

مارسيل : « الخيوط الذهبيات الخفيات يحركن المصائر ، والأكاذيب يغلفن الضمائر ، الحلوق أمتلأت بالحصوات ، الأفاعى تمددت على كل فراش هجرته القانتات ، الضلالات يرتلن نشيد الصلوات » .

ليلى : « أترى هل سمع العالم أصوات فلسطين الجديدة ؟ أترى هل عرف العالم أطفال فلسطين الشهيدة ؟ هكذا يعلن ميلاد فلسطين الجديدة » .

ليلى : « أنهم فى كل ذرات التراب ، أنهم ملء التماعات الشهاب ». الى آخر المقطوعة .

هل تكفى هذه النماذج ؟ .. أعتقد أنها تمثل الصياغة الشعرية للمسرحية : نثرية ومباشرة وسقوطا الى السجع ، ومطاردة للقافية ، وتكرارا للمفردات .. أختفى ذلك الدفء الذى أحببناه فى بعض مونولوجات « مهران » و « الحسين » بل و « مأساة جميلة » .. بهت الصدق فلـــم بعد باقيا سوى رصف الكلمات ! .

***

الدراما فى المسرحية هى الصراع بين جانبين : المقاومين والاسرائيلين أمام العالم الخارجى الممثل بصحفية وكاتب.فى العدد الماضى ناقشنا جانب الاسرائيلين كما تقدمه المسرحية ، وهنا نناقش الجانبين الآخرين : ثمـــة محاور متعددة هى حسب أهميتها : علاقة الحب بين أيمى ومقبل والعلاقة بين ليلى ورشيد ، ثم علاقة نكاد نلمحها بين حازم وأم رشيد . لكن هذه العلاقات الثلاث ليست سوى «مبررات فنية» يقول من خلالها الكاتب أفكاره — أو كلماته — حول قضايا بعينها . وأهم هذه العلاقات هى التى بين أيمى ومقبل . يخلق الكاتب تناقضا وهميا حين يكرر مشهدا من روايـــة لاندريه مالرو « قدر الأنسان » ، فيجعل أيمى تضاجع رجلا أصيب أثناء معركة وكان بحاجة لأن تدفئة بأنفاسها ، ثم تعترف بهذا لمقبل فتدور بينهما « مناظرة » حول معنى الشرف والفضيلة تعكس تناقضا فى شخصية أيمى من ناحية (وهو ليس بالتناقض الوحيد) وفهما متخلفا عند مقبل من الناحية الأخرى . أنه يهيل الأوحال فوق رأسها : « خطراتك ذات الطهر الرائع

كانت تخفى عن قلبى حركات بغى فى مخدع .. هكذا أنتن تفسدن الرجال الثائرين .. لو أن فتاة فى دنيانا العربية فعلت هذا ما جرؤت أن تهمس به والا صارت مزقا مزقا » .. (هل هذا صحيح ؟ ..) والحقيقة أن هذا الموقف مفتعل وغير مقنع : فأبو حمدان الذى ضاجعته ايمى خرج سليما لم يصب الا برضوض فى كتفه وفاز بجسدها ، ثم هى فى النهاية تعتذر لمقبل عما فعلته بعد أن يهيل كل الأوحال التى وجدها على لسانه . هذا كى يقول المؤلف على لسان مقبل : أن كلا منهما ينتمى لحضارة مختلفة وان قيمنا نحن ستسود اذا نحن سدنا . فليكن هذا صحيحا .. ولكن : اليست لدينا قيم أخرى أجدر بأن تسود الى جانب « شرف البنت » ؟

العلاقة الأخرى بين رشيد وليلى لا نعرفها الا فى كلمات قليلة من البداية ، لكنها مبرر فنى لتحقيق كليشيه معين عن الفدائى الذى يقتل بعد أن يودع حبيبته ويتبادلان كلمة الحب للمرة الأولى والأخيرة ، ومن أجل بكائية أم الشهيد فى المشهد الأخير وقد أستغل كرم مطاوع هذين المشهدين أفضل أستغلال ممكن .

بقى من الشخصيات الهامة أبو حمدان : بدوى من سيناء ، هزأة ، لا ترتبط قدماه بأى واقع ، ساذج فيما يقول ويفعل ، لا يستطيع أن يقنعنا أو يقنع أحدا بهذه المشاهد التى يحكيها عن الحرب كأنها بين بكر وتغلب فى بادية نجد ، لكنه — رغم هذا كله — أستطاع أن يكون عميلا مزدوجا : فاقنع الاسرائيليين بأنه يعمل لحسابهم فى حين أنه يعمل لحساب المقاومين، داخل خارج من سيناء الى غزة الى تل أبيب كأنه يتمشى بين مضارب خيامه ، يأتى بصندوق المواد الناسفة ثم يهش العرب بطرف عباءته فينصرفون وينفجر الصندوق ليقتل ضباط جيش الدفاع وجنوده فى غمضة عين ، يدخل قلب المعارك واللهب ويخرج ناجيا سليما كى يهذى ويهذر . لم أر ممثلا ركب الدور وركبه الدور مثل أحمد الجزيرى وشيخ العرب أبو حمدان ! .

وبقى لدينا هزأة آخر : كاتب فرنسى قاوم النازيين فى فرنسا ، وجاء يزور أسرائيل مبهورا بدعاياتها ، مروجا لها فى كتبه حتى أصبح — بفضل نفوذ الصهاينة الذين يملكون كل شىء — من أشهر الكتاب فى العالم ، كاريكاتير مزيف لكاتب غربى يتكلم كثيرا عن تلك المصيبة التى أسمها « التكنولوجيا » لكنه — لفرط رقة قلبه — يرى الاسرائيليين يتهيئون لنسف قرية عربية بعد أن حكى له حازم حكايتين ظريفتين حتى ضحك وسرى عنه ، فيثور ضميره وينضم من ثم ، ومباشرة ، الى جانب المقاومين منذرا

بكشف فظائع اسرائيل للعالم حتى لو أصيبت كتبه بالبوار . تم الأمـر والحمد لله : اقتنع هو الآخر ، ولم يعد باقيا أحد غير مقتنع ! .

حسم الصراع فى الدراما كلها لصالحنا : رجع الضابط مارسيل الى فرنسا وفر الآخر الى الحرية ، وقتل الباقون من ضباط جيش الدفـاع وجنوده فى مقابل ثلاثة من المقاومين (لولا تهورهم واندفاعهـم الطائش ما قتلوا) والصحفية الأجنبية والكاتب تم تجنيدهما لحساب قضـيتنا ، والهزيمة رفعت عن اكتافنا ما دمنا قد علقناها على مشجب الزمان الغادر والقادة الأبرار الذين اهدوا النصر لاسرائيل ، وحازم لا زال يحكى عن فروسية عنتره ، وليلى لا تزال تقول مونولوجاتها المكرورة ، وأم رشيد تبكى أبنها ثم تضرب وأبو حمدان حى ليس يموت .

وضع الاستاذ عبد الرحمن الشرقاوى القلم ، ونفض يده . فقد صفى حسابه مع قضية المصير : قال كلمته فيها واستراح !

***

كرم مطاوع فنان مسرحى لا أشك فى قدراته ولا يشك فيها أحد . وهو يؤكد دائما أنه « مؤلف العرض المسرحى » بمعنى أنه يجعل النص نواته الصلبة وقاعدة عمله . ثم يحذف منه أو يعيد ترتيب مشاهده بحيث يحقق رأيه فى الدراما ، والمسرح الشامل ، والمسرح السـياسى .. وهى التعبيرات الاثيرة عنده . ون هنا فكرم مسئول مرتين ، انه ليس مجـرد « حرفى » ينقل نصا جامدا فيجسده حيا على الخشبة ، لكنه يتبناه — فكرا وشكلا — ويعايشه ثم يقدمه مضاء ، مفسرا ، وقد سـخر له كل أدواته : الخشبة بمستوياتها المتعددة وعمقها وسـقفها ، الأضـاءة بامكانياتها غير المحدودة ، حركة الممثلين — فرادى وتشكيلات وجماعات ، الموسيقى والصوت الأنسانى : مغنيا أو منشدا أو مرددا . الوان الثياب والوان الستائر تكنيك العرض السينمائى أو السيلويت .. وبعد هذا كله : أمكانيات الممثلين الجسدية والصوتية .

كل مفردات لغة المسرح يعرفها كرم ويستخدمها بدربة ومهارة وقد استطاع فى الموسم الماضى ان يقدم عرضا مبهرا فى « ليلـة مصرع جيفارا » ، لكن « وطنى عكا » جاءت شيئا آخر : حاول كرم ان يضـع مفرداته فى خدمة عمل مسرحى متوسط ،تفتقد شخصياته الأقناع والحرارة، تفتقد صدقها الفنى من ناحية ولا تستطيع ان تتجاوز واقعها الى الرمـز من الناحية الأخرى ، ليس لشعره رفيف الصور الشعرية وتحليقها ، أو موسيقية البناء الداخلى .. بل موسيقى القافية كرنين الطبل أو صـليل

الصاجات ، ولا شيء يحدث هناك كى تنمو معه الدراما وتتطور : ثرية بكل الاضافات والروافد مكتملة فى النهاية ومتألقة .

تكشف الفصول الثلاثة أن الدراما فى هذا العمل — كما وجدها كرم — هى الصراع الواسع بين الجانبين : نراه مرة بعيون أحد طرفيه . ومرة بعيون الطرف الآخر . وثالثة بعيون طرف ثالث مشترك فيه ومتأثر به ، ورابعة بعيوننا نحن — جمهور الصالة . ويمكننا أن نستخلص منطق الفصول الثلاثة على النحو التالى : الفصل الأول : من نحن ، ولماذا هزمنا ؟ الفصل الثانى : من هم ، وكيف نواجههم ؟ الفصل الثالث : المواجهة .. ومن ثم الانتصار .

وحقق كرم نجاحا فى اخراج مشاهد لابد من الاشارة اليها ، سوق غزه والمتكالبون على الشراء منه ، الشخصيات الأخرى المتصارعة حول الكرة او انباء السياسة . قدمهم كرم « مسخرة » لو صح التعبير . أنهم ليسوا كاريكاتير ، لكنهم اقرب الى دمى فى مسرح عرائس : فى حركاتهم مبالغة مقصودة ، وفى كلماتهم مط وتلوين ، وفى ثيابهم تزويق وبهرجة « ماكيتات » مجسمة للتفاهة والببغائية والتكالب . كذلك أستغل العلاقة بين أيمى ومقبل وليلى ورشيد استغلالا جماليا ناجحا : فى مشهد العلاقة بين أيمى ومقبل فى الفصل الثانى لخص المخرج كل ما على المسرح وأختصره الى ثلاث بقعات ضوئية ، يقف كل من الحبيبين بعيدا عن الآخر ، يبتعدان ويقتربان قبل أن يلتقيا ليفترقا كل الى طريق . كان مشهدا معبرا تماما عن فكرة المؤلف : أن كلا منهما ينتمى لعالم مختلف ولن يتقابلا . وعلى العكس حشد كرم امكانيات متعددة كى ينفذ « تكوينا جماليا » بين ليلى ورشيد قبل مقتله . ان هذا المشهد من أرقى ما وصلت اليه حرفة الاخراج المسرحى فى بلادنا .. كما اتجاه المونولوجات الطويلة وجمل الحديث التى لا تتحاور بل تتقاطع الى أستخدام الحركة أستخداما خاصا فى بعض المشاهد . من بينها حركة حازم وهو يقول مونولوجه : « أيه يا قبر صلاح الدين .. » وأستخدام المجموعة الكبيرة كلها فى المشهد الأخير (لوحة أم الشهيد) لبوحى بالتوقير والحـزن ، والفجيعة ، والرغبة الدامية فى الأستمرار .

اقول : هذه كلها مشاهد نجح كرم فى تنفيذها ، كذلك كانت الفقرات الشعرية التى تغنى بصوت بالغ النقاء هو صوت عفاف راضى خاصة فى : « وحدائق الزيتون فى يافا » . و « صونى بنيك يا قريتى » وأضاف ترديد الممثلين لمقاطع الأغنية الأولى شجنا محلقا فوق المسرح ، وكانت موسيقى كمال بكير متميزة ومعبرة خاصة تلك المؤثرات التى أستخدمها فواصل بين

انباء الهزيمة : مزيج من المارشات العسكرية والصـــليل الموحى بفاجعة مقبلة .

وطبيعى بعد كل ما ذكرنا عن النص أن يسود الأداء طابع الميلودراما .. فالخطب والسجع .. الخ والشخصيات التى تفتقد الصدق والحرارة الأنسانيين وتستبدلهما بالهتافات والكلمات المكرورة لابد أن تشجع على هذا اللون من الأداء لكن بعض الملاحظات هنا ضرورية :

● قدم كرم مطاوع فى هـــذه المسرحية ممثلة جـــديدة هى سميرة عبد العزيز فى دور ليلى (وقد سبق لكرم أن قدم محمود ياسين فى الموسم الماضى فأصاب نجاحا ملحوظا) وتقديم الممثلين الجدد عمل يحسب للمخرج دائما لا عليه . بشرط أن يضع فى أعتباره الأمكانيات الجسدية والصوتية التى يقدمها الممثل . وقد كانت سميرة — بكيانها الضئيل — (خاصـــة فى الفصل الثانى وهى تلبس الملابس العادية) وبصوتها المحدود — تؤدى نصا مجهدا مليئا بالجمل الطويلة والخطب أرغمها على أن تلهث وتبذل جهدا غير عادى .. فى غير طائل كثير.أخشى أن أقول أن أداء سميرة كان اضعف شىء فى المشهد بينها وبين رشيد الذى بذل فيه كرم كل هـــذا الجهد .

● بقدر ما كان أداء حسن عبد الحميد لدور مارسيل حيا وساخنا كان أداء محمود عزمى لدور يعقوب باهتا وفاترا وعمق هذا من الخدعة : احساسنا بأن الضباط الاسرائيليين يدافعون عنا بمثل هـــذه الحرارة . ويدافعون عن أنفسهم بمثل هذا الفتور !

بقية الممثلين وجدوا أدوارهم وادوها : سميحة أيوب : بسيطة فى ادائها كله ومقنعة فى منولوجها الأخير « حبيبى قتلته الكلمات » ، محمد السبع لعب دور حازم فناسبه تماما .. الخطب والميلودراما وأداء السبع بحركاته الواسعة وصوته الجهير .

هذه كل الجوانب فى تجربة « وطنى عكا » من تأليف عبد الرحمن الشرقاوى ، واخراج كرم مطاوع .

تجربة مخيبة للآمال ، ضعفها الأساسى كامن فى نص متخلف فكريا ومتوسط فنيا ومستسلم للكليشهات السائدة حول أخطر القضايا . حاول الأخراج أن يرتفع به فسقط معه وحصادنا فى النهاية كلمات عبد الرحمن الشرقاوى المكرورة فى قاموسه الشعرى ، ولمحات — مشاهد منفصلة — لمخرج يحاول بعث الحياة فى نص لا حياة فيه ، وعرق انسانى يتصبب كل ليلة على خشبة المسرح القومى ، جدير بالأشفاق والمحبة .

لأن كرم مطاوع لا يخرج الا ما يقتنـــع به ، ولأنـــه مؤلف العرض المسرحى ، ولأنه مدير المسرح القومى كذلك فهو مسئول ثلاث مرات .

✻ أضواء المسرح خارج القاهرة ✻

الملاحظات التالية ليست تأملات هادئة تصدر عن قوالب جاهزة فى التنظير والتذوق والحكم ، لكن الذى أملاها هو المشاهدة المتابعة حوالى خمسة عشر عرضا مسرحيا قدمتها « الثقافة الجماهيرية » خلال الشهرين الأخيرين ، فى محافظات تمتد من قنا جنوبا الى دمياط ودمنهور فى الشمال . هذه الملاحظات — بالتالى — ليست نهائية ولا يمكن أن تكون كذلك : فالواقع هو الذى يجب أن يلهمنا دائما كيف نعدل أفكارنا بحيث تبقى مواقفنا كما هى ، واذا لم يطابق الواقع تصورات ما فى رؤسنا فلا يجب أن نشوهه — بالتهويل والتهوين — كى يطابقها ، فالرفض الحقيقى للمؤسسات المهزومة لن يكون صحيحا الا حين تصحبه مراجعة شجاعة للذات والأفكار .

✻✻✻

السويس : الكاكى .. والسيوف الخشبية ..

فى السويس : اظلام كامل ، والجمهور جمهور مدينة تعيش أيام المعركة ، ليس المسرح هنا طقسا يمارسه أبناء المدينة فى الأمسيات ، فلابسو الكاكى يشغلون حتى الصفوف الاولى وليس ثمة من نساء سوى ممرضات المستشفى المقاتلات فى مواقع أعمالهن وعلى المسرح مسرحية مفروض انها وطنية ونضالية .. الخ أسمها « أبطال بلدنا » من تأليف يعقوب الشارونى ، فازت بجائزة لست أذكرها ، وطبعت ثلاث مرات ، تدور حول أسر المصريين للويس التاسع فى المنصورة ، المخرج (سمير سليمان) يحاول تقليد مخرجى القاهرة فى التلاعب بالأضاءة والحركة والمؤثرات ، ويلبس أبطاله ثيابا كرنفالية مضحكة . دوت قرقعة السيوف الخشبية لحظة المبارزة ، وتمدد جسد على المسرح فارتفع صوت من اقصى الصالة بتعليق ماجن وضج الجمهور كله بالضحك مؤكدا الأنفصال الكامل بينه وبين ما يدور على الخشبة : بين جمهور يعيش معركة فى النصف الثانى من القرن العشرين — بكل ما تحمله اليه من وسائل

(✻) روز اليوسف ، ١٩٧٠/١/٢٦ .

الدمار ـ وبين هؤلاء المتبارزين بالسيوف الخشبية ، المحاربين بالأحجار والزيت المغلى ، القتلة من أجل الدنانير الذهبية .

دمنهور : خيانة وعدالة وحب وانتحار :

فى دمنهور : صورة أخرى .. مبنى المحافظة بالغ الأناقة والنظافة ، يناقض مظهره مدينة دمنهور القديمة التى لا تبعد أكثر من دقائق ، وخشبة المسرح واسعة فسيحة « فقد انشئت اصلا من أجل فرقة شعبية راقصة » يشغل الصفوف ـ الأولى ـ ومعظم الصفوف افندية المدينة بنسائهم واطفالهم . سهرة مناسبة فى المسرح . وهناك تنصب أفكار مصطفى محمود المستهلكة فى « الأنسان والظل » من اخراج : ماهر عبد الحميد . مناقشة ، أو محاولة لمناقشة ، كل القضايا التى تشغله من الخيانة الزوجية الى معنى العدالة الى معنى الحب الى فكرة القانون الى فكرة الأنتحار الى قضية ان الأنسان محكوم عليه بالحرية .. الخ ، وينتهى من مداعبة هذه القضايا الى النتيجة المنطقية لميتافيزيقيات، غارقة فى الضباب : أن تقوية الروح هى الملاذ الأخير ! والجمهور المهذب مبهور بالكلمات البراقة يدلقها عليه كاتب مشهور مصدر اليه من القاهرة ، قيل أيضا أنه عالم وأن لديه ميكروسكوبا وتليسكوبا يطيل فيهما النظر حينا بعد حين ! .

فى قنا : قدم عرض آخر مختلف ، دراما اذاعية أسمها عطا الله . يقال أنها عن عطيل لكن المشكلة هى أن عطيل ـ حين لا يكتبها شكسبير ـ تتحول الى ميلودراما ساذجة على هذا النحو : عطا الله (عطيل) يتزوج فاطمة (ديدمونة) لكن ضاحى (ياجو) يتدخل ليفسد بينهما .. وحاجز اللون ينقلب الى حاجز العمر .

ميلودراما ساذجة كما ترى ، فقدت كل اللحم والدم والنبض الحى . الفرق بين عطيل وعطا الله هو تماما الفرق بين شكسبير والاستاذ محمود اسماعيل جاد !

وجاء المخرج (اميل جرجس) يعكس تصوره لما يجب أن يراه جمهور المحافظات فاستعان بمطرب قنا ، وبفرقة الغوازى فيها وبالمنشدين والموسيقيين .. وبكل من هب ودب ومد المخرج يده فوجده . وجاء العرض نموذجيا بمعنى أنه يعكس ـ أكثر من غيره ـ فشل الأوهام والتصورات المسبقة المحتقرة لجمهور المحافظات والمتعالية عليه فى الوقت نفسه ونموذجيا كذلك من حيث غوغائيته ورنينة الأجوف : هؤلاء نحن قدمنا شكسبير العظيم لجمهور المحافظات !

. . .

اريمون : المظهر من هنا والحقيقة من هناك :

قرية أريمون : تبعد عن مدينة كفر الشيخ حوالى سبعة كيلو مترات. فى جرن القرية الى يسار أبراج الحمام والى يمين بيوتها كانت خشبة المسرح . خشبة مسرح حقيقية لها مستويات ومصاطب ولسان يمتد نحو الجمهور ، وعلى « شلت » أمتدت صفوفا قليلة قعد السادة القادمون من القاهرة ومن المحافظة ووراءهم جلس الفلاحون .. الجمهور الحقيقى الذى من أجله يقام هذا العرض . ثم عرضت مسرحية « الهلافيت » وهى مسرحية جديدة لمحمود دياب ، فكانت تجربة نموذجية لمحاولة أصابة نجاح شكلى أو مظهرى .. دع عنك كلمات المخرج الذى لا زال يبحث عن رمز الحياة عند الفراعنة !

تستحق هذه التجربة وقفة أطول لان مؤلفها يرتبط به حديث أحيانا حول « مسرح الفلاحين » ، ولأن مخرجها احمد عبد الهادى أختار لها هذا الشكل ، جرن القرية والهيئة « المفترضة » للسامر . ماذا بعد ؟ .. يدور الصراع فى مسرحية دياب بين جماعتين : الهلافيت والسادة ، وكلتا الجماعتين — كل فى موقعه فوق الكراسى أو تحت الاقدام — ينتظر الشاعر الذى تأخر مجيئه . دفعا للسأم وتسلية للسادة يقترح أحدهم أن يلعب واحد من الهلافيت دور العمدة ويلتزم الجميع بتنفيذ ما يقول . ماذا سيفعل الهلفوت حين يصبح سيدا حاكما ؟ .. يجمع حوله الهلافيت وبعد أن تمتلىء بطونهم بالطعام تبدأ الدراما فى الحركة بعد همود طويل فتتجمع دائرة الهلافيت متجهة بالسخط والغضب نحو راس السادة وسيد القرية الذى يغتصب كل شىء فيها ، يتوتر الموقف ويرتفع صوت بالعنف ، لكن ضمير القرية يرفض العنف (وهو ممثل فى رجل هامس لا تسمح له كلمة الا عن طريق أبنه لكنه يتكلم فى النهاية . هو بديل الشيخ يونس فى أعمال دياب الأولى) ، ويأتى الشاعر فلا يأبه له احد . لعبة « ليالى الحصاد » مرة اخرى : يتداخل اللعب والجد ، التمثيل والحقيقة ، وبتحقق اللقاء بين شكلى المسرح على الخشبة .

هذه الشخصيات من القرية نعم .. تلك اللهجة والكلمات كذلك ، لكن لا شىء اكثر . أن الهلافيت بعد أن يتجمعوا لا يطالبون برفع الأستغلال عنهم قدر ما تنحصر مطالبهم فى حق الكلام ، حق التعبير .. ثم يزوغ محمود دياب من مفهوم الثورة الجماعية ضد المستغل ويحصرها داخل نطاق الشرف الفردى « أغتصاب الفتيات » بمعناه الضيق .. لماذا يضع دياب الثأر بدل الثورة ؟

على مستوى آخر قد يكون التعقيد المصاحب لشكل المسرحية ممتعا

لجمهور الف المسرح ، لكن : هل هو كذلك عند جمهور الفلاحين الوقوف وراء الجالسين يتابعون العرض عن بعد ؟ يبقى هذا السؤال عندى بغير جواب ..

أن هذه التجربة جديرة بالملاحظة لمعرفة دماب (المفترضة) بالفلاحين من ناحية وللشكل الذى أختاره المخرج من الناحية الأخرى ، وفى أعتقادى أن هذا العمل لو كان أبسط من حيث الشكل ، أوضح من حيث الفكر ، ولو حرص المخرج على مزيد من البساطة فى أستخدام المستويات والأضاءة ، ولو وجد حلا لمشكلة الجالسين والواقفين فى الساحة لكانت تجربة نموذجية لما يجب أن يقدم فى عروض القرى .

الفيوم : هذه تجربة جديدة ومثيرة :

الفيوم : مدينة لم تعرف النشاط المسرحى . واحة معزولة ، أطرافها ارض تتخطفها رمال الصحراء . أمكانياتها قليلة وفرقتها المسرحية متواضعة ومؤلف العرض هو مخرجه كذلك : بور سعيدى لم يحترف المسرح أو يتخرج من « معهد الفنون » العظيم هجر أسرته الى مكان ما وجاء يعمل فى الفيوم بهذه الأمكانيات القليلة لكنه أستطاع أن يقدم عرضا مثيرا وجديرا بالمناقشة .

« ولدنا من جديد » عرض فنى وساخن أختار فيه المؤلف والمخرج (السيد طليب) أن يتابع ثلاثة خطوط متوازية : عائلة فلسطينية مقاومة ، والفدائيين الأربعة الذين قاموا بعملية مطار جنيف ، وحكاية سرحان بشارة . وجعل من بعد هذا كله شخصية فدائى : راوية ومعلق . منشد دائما شعر درويش والقاسم وتوفيق زياد . وينتهى العرض بمقتل بعض الاسرائيليين على المسرح ونشيد أستمرار المقاومة .

هى صورة بدائية تعكس فهم مؤلف العرض ومخرجه للمسرح التسجيلى . وأقول صورة بدائية لأن المؤلف لم يستطع أن يقوم بعملية « أنتقاء » ضرورية لما يقال وما لا يقال فاكتفى بأن نقل أخبار الصحف اليومية عن الخطين : سرحان والفدائيين الأربعة ، وقدم فى الخط الثالث كليشيه « الأسرة الفلسطينية التى تعيش فى الخيام لكنها تقاوم . ومن الناحية الأخرى أعاقته الميلودراما الفاقعة فى الأداء .

لكننى أعتقد أنها تجربة هامة رغم ما يشوبها من قصور . فهذا الشكل : شكل الخطوط المتوازية لا الدراما التقليدية التى تنمو وتتطور حتى الأكتمال والمتابعة التسجيلية لبعض الوقائع والأحداث ذات

الدلالة ، وتقديم ما هو واقع مع ما هو محتمل ، واحاطة هذا كله باطار من الشعر ، أعتقد أن هذا شكل ملائم لتقديم أعمال عن المقاومة وغيرها من قضايا الواقع الساخن .

ونظرة الى جمهور هذا العرض كانت كافية للقطع بأنه مستجيب لهذه التجربة متعاطف مع الفدائيين ، كاره للعدو ، متفهم لما يقال من شعر يملأه بالحماس . نجح العرض فى أن يشد الجمهور اليه ويربطه به حتى النهاية . واذا كان الجمهور جانبا هاما فى التجربة المسرحية فهو هنا اكثر اهمية . وأعترف بأننى كنت منزعجا فى مواقف كثيرة من العرض للميلودراما فى التأليف والأداء وبعض الأفكار المغلوطة . لكن حماسة الجمهور كانت ردا على أنزعاجى ، وأحسست لحظة بأن عيوننا — نحن المهتمين بالمسرح فى العاصمة — مشدودة دائما نحو ما يجرى على الخشبة ، وأفكارنا مشغولة بمطابقته على ما فى رؤوسنا من مقاييس للعمل المسرحى . مديرين ظهورنا — فى كل الأحوال — لجمهور العرض .

أن عرض « ولدنا من جديد » مثير للأسئلة والتساؤل . ولعله يثير اهم الأسئلة المتعلقة بمسرح الاقاليم .

دمياط : لماذا نضحك مع ميخائيل رومان :

فى دمياط بور سعيدى آخر ، أستطاع أن يجمع أشتات من بقى من فرقة دمياط المسرحية بعد أحداث كثيرة ، بهذه الأمكانيات البشرية ، وبامكانيات مادية قليلة أستطاع عباس أحمد أن يقدم عرضا جيدا لمسرحية قديمة من أعمال ميخائيل رومان هى « الليلة تضحك » .

لماذا ميخائيل رومان ، ولماذا الليلة نضحك بالذات ؟ لم أجد عند مخرج العرض سوى أجابة واحدة هى انه كان مهتما باخراج هذا العمل من قبل .. لكن الأهم هو أن يبدأ المسرح نشاطه من جديد . والعرض الذى قدمه المخرج كان عرضا جيدا تحس جهده وراء كل شىء : الأضاءة والحركة والمستويات المختلفة ، وبامكانيات متوسطة من الممثلين . ليس بينهم موهبة متألقة ، لكن الجهد والدراسة يمكن أن يجعلا من بعضهم ممثلين على مستوى طيب من الفهم والأداء .

بنها : عروض كثيرة .. وجدوى قليلة ! :

بنها أقرب عواصم المحافظات الى القاهرة . لهذا قدمت ثلاثة عروض فى اقل من شهرين : آه يا بلد من تأليف وحيد حامد وجسر العودة من تأليف

طه سعيد ، وكلاهما من أخراج عبد الغفار عودة ، ثم « بدلـــة ذهب » لمؤلفى بنها على عبد المنعم ومحمود السبكى واخراج ممدوح طنطاوى .

التجربتان الأولى والثانية متوسطتان تاليفا وعرضا . تقترب الأولى من « المفتش العام » فتلقى عبء أصلاح كل شىء على المسئولين لتؤكد — فقط — أن الناس « يخافون ولا يستحون » .. كان الفصل الأول خادعا حين لمس بعض المشاكل الحقيقية فى القرية وأشار اليها .. لكنه حين بدأ يجرى التحول فى طبيعة كل المؤسسات تعلقا بزيارة الوزير المرتقبة .. عرفنا النهاية .

أما الثانية فمسرحية عن المقاومة كذلك لكنها تجسد — على نحـــو كاريكاتورى — كل الآفات اللاصقة بهذا النوع من الكتابة عن المقاومة ، ويجعلها المؤلف — حسب اللعبة المغرية — فى صورة مسرح داخل مسرح ، ويقول عنها أنها مسرح تسجيلى ما دامت تروى معلومات معادة لا يمكـــن أن تضيف فهما أو أحساسا جديدا : عن وعد بلفور وقيام اسرائيل ، وتردد مجموعة من الفدائيين اشعار شعراء الأرض المحتلة .

أخرج المسرحيتين عبد الغفار عودة ، فجاء اخراجه عاديا ومتوسطا، وتميز العرضان بشىء واحد : تلك الرقصات المعمولة على عجل ولهوجه (خاصة رقصة المقاومين فى المسرحية الثانية) ، والمقحمة على العمـــل نفسه دون ضرورة ألا فهم المخرج — الذى يفترض صـــدقه — لجمهور المحافظة .

« بدلة ذهب » هى العمل الرابع الذى يقدم لهذين المؤلفين من بنها لكنه ليس أفضل أعمالهما . والبدلة الذهب هى رمز الأبهان بالخرافـــة والحلم بالثراء عن طريق غير العمل وبذل الجهد ، أنها رمز الأستسلام للتخدير بمعناه المادى والمعنوى كذلك ، وقد صاغها المؤلفان فانتازيا رقيقة تقوم على الحلم بمقدم الأميرة التى تتجسد مع كاهنها وحاشيتها فى مشهد خرافى ساحر . لكن الضعف الرئيسى فى المسرحية هو خلطها الفكرى وترددها بين أن تمضى فى أدانة الغيبيات حتى النهاية أو تستبدل نوعا من التفكير الغيبى بنوع آخر . هذه المسرحية اذا أعيدت صياغة أفكارهـــا الرئيسية باحكام ووضوح أكثر لكانت عرضا من العروض الملائمة تماما لجمهور المدن الصغيرة فى الأقاليم .

● يستحق منى هناء عبد الفتاح اعتذارا خاصا عن عدم متابعتى لتجربته فى تقديم « ملك القطن » فى كفر عشما (دنشواى) ، لكن ما كتبه عنها الزملاء يشير لأنها تجربة جديرة بالتقدير .

***

وقبل أن نناقش أية ملاحظات قد تثيرها تجربة هذه العروض يجب ان نسجل جدارتها بالأهتمام والمتابعة التى لا تهدف للكشف عن أوجه النقص والقصور قدر ما تتعاطف مع هذا الجهد الذى يبذله شبان متحمسون للمسرح بامكانيات قليلة وبعناصر بشرية معظمهم من الهواة الذين لا يعيشون ظروفا ملائمة لتنمية الأبداع .

أنتقال المسرح الى جماهير الأقاليم واقعة ثقافية وحضارية لا شك فى اهميتها لكن السؤال الرئيسى هو : ماذا نقدم لهذا الجمهور ؟ .. ليست هناك أجابة جاهزة أو حل سحرى ، لكن بعض المؤشرات قد تكون عملية ومفيدة :

عوامل كثيرة تتحكم فى أختيار النصوص ، ولا يكاد مخرجو الأقاليم — ممن التقيت بهم وناقشتهم — يجمعون على فهم موحد أو متقارب لوظيفة المسرح فى الأقاليم . كانت تجربة كتاب القاهرة فى الأقاليم — كما تجسدت فى عروض : الأنسان والظل ، والليلة نضحك ، وابطال بلدنا ليست مشجعة . فمصطفى محمود ليس كاتبا مسرحيا وان أدار الحوار بين الشخصيات وابطال بلدنا مسرحية محدودة القيمة ، لا تلائم جمهورا يعيش معركة يومية ، أما الليلة نضحك فهى ليست افضل أعمال ميخائيل رومان ولا تقول — فى نهاية الأمر — سوى فكرة محدودة : الزوجة لمن يرعاها ، وانذال هم الذين وضعوا الحدود بين البشر .. واذا أضفنا الى ذلك « الخلط بين المفهومات » الذى يميز كثيرا من أعمال ميخائيل التى ينتمى اليها هذا العمل ، وتعقيدها الشكلى — من حيث هى أيضا مسرح داخل مسرح — لأيقنا مدى ضآلة ما يستطيع مشاهد المحافظة أن يلتقطه من هذا العمل .

ومن حيث تقديم هذه النصوص فقد كان واضحا أن المخرجين الذين قدموها (ونضيف اليهم ممدوح طنطاوى فى بنها وأميل جرجس فى قنا) متأثرون بأساليب مخرجى القاهرة ، ووقعوا — من ثم — فى هذا الأشكال : ان الأمكانيات المتاحة — بشرية ومادية — لا تكفى للدخول فى منافسة مع الأعمال التى يقدمها مخرجو القاهرة بامكانياتهم وممثليهم وهذه المنافسة — بالتالى — فى غير صالحهم .

على مخرجى الأقاليم ان يتحرروا من اساليب التنفيذ التقليدية ، ويخوضوا المغامرة الفنية بفكر متفتح ، حريص على المواءمة بين ما تقدمه امكانيات العمل الأقليمى من ناحية وضرورة أن تصل كل كلمة فى النص الى المتفرج فى اقصى مكان العرض . لا حاجة بهم للزخارف والبهرجات

التشكيلية واللونية . يكفيهم أن يقدموا عروضا بسيطة واضحة الكلمات والرسالة .

والقول باننا يجب ان نقدم لجمهور المحافظات اعمالا تتناول مشاكلهم وواقع حياتهم قول لا يمكن قبوله كمسلمة دون نقاش . والا أصبح هذا القول شعارا يختفى وراءه من ردىء ، يقول مضمونا سطحيا ومباشرا .. لا لشىء الا لانه يقدم مشاكل الزراعة أو أبناء السواحل أو نقد المؤسسات القائمة فى القرية والمدينة الصغيرة . القاعدة الواسعة التى يمكن أن تتحرك خلالها هى : أن يكون النص بسيطا من حيث الشكل ، واضحا من حيث الفكر ، يحمل مضمونا تقدميا يهم الجمهور أن يعيه ويتعرف اليه مقدما من خلال عرض ممتع يعتمد أساسا على الكلمة والممثل . واضافات حرفية قليلة .

أما الممثلون العاملون بفرق الأقاليم « خاصة العنصر النسائى منهم » فيستحقون اشادة خاصة : أنهم يبذلون جهدا كبيرا فى ظروف غير ملائمة لنمو الأبداع الفنى . والأهتمام المنظم بهذه العناصر البشرية من حيث اعداد الدراسات لهم ، وتيسير سبل القراءة والفهم والمناقشة والمتابعة كفيل بأن يخلق من بعضهم طاقات فنية قادرة يمكن أن تقدم دفعا مهما نحـــو استنبات الفن المسرحى فى المحافظات . ولعل الخطـــوة الأولى فى هذا الأتجاه هى العمل على حل مشاكل المخرجين الذين أحسست بأنهم جميعا يعملون وعيونهم متجهة الى العاصمة ، يطلبون منها العون .

على عاتق الثقافة الجماهيرية ، والمسئولين فيها ، يقع هذا العبء الضخم : عبء أستنبات المسرح فى الأقاليم . والخطوة الأولى قد اتخذت بالفعل ، فافتتحت الدور المسرحية وبدأ جمهـــور الأقاليم يستشعر دفء أنتقال الفن المسرحى اليهم ومن حقنا اليوم أن نأمل فى أن يحتضن الجمهور هذا الفن ، ويعمل على تأصيله واشاعته . والتعاون الخلاق بين أجهزة الثقافة الجماهيرية والحكم المحلى ، ومتابعـــة التجربـــة بحرص وحب والأفادة من أخطائها الواقعية والمحتملة ، والعمل على توجيهها فى الطريق الصحيح كفيل بأن يجعل فى كل محافظة من محافظاتنا بؤرة اشعاع مسرحى وثقافى .. بالفعل لا بالقول .

● ثورة الزنج ●

تنويعات شعرية على حتمية الثورة واستمرارها (*)

« ثورة الزنج » هى المسرحية الأولى التى يقدمها المسرح للشاعر الفلسطينى معين بسيسو . وقد عرفنا معين شاعرا فى أهـم أعمالـه « فلسطين فى القلب ، ١٩٦٥ » ، « الأشجار تموت واقفة ، ١٩٦٦ » ، بالاضافة الى قصائده الأخيرة : « قصائد على زجاج النوافذ ، طيـور المنافى ــ ١٩٦٩ » . من هنا فالنظرة الى عالم معين بسيسو الشـعرى ضرورية ومفيدة قبل أن نتناول مسرحيته ، فمن خلال هذا العالم نستطيع ان نتفهم ــ على نحو أفضل ــ دلالات رموزه وصوره الشعرية وبنائـه لعمله المسرحى بوجه عام .

فى أعماله الأخيرة يبدو معين وقد حقق قدرا من النضج لم يتوفـر لمجموعته الأولى والقصائد التى سبقتها ، خفتت الخطابية والمباشرة التى كانت تميز قصائده وأصبح الشاعر يعبر من خلال الصورة الشعرية المركبة أكثر مما يعبر باللفظة المفردة أو الصورة البسيطة ، أزدادت رموزه ثراء والعلاقة بينها تنوعا وتعقيدا ، وعرفت قصائده الأخيرة نوعا من البنـاء الدرامى تمثل فى أختيار الشخصيات ومعايشتها من الداخل ، ثم التعبير الشعرى عن عالمها المستقل المرتبط بعالم الواقع ، وتمثل هذا بنوع خاص فى قصائد « الكراسة الثانية » من مجموعته الأخيرة « الأشجار تمـوت واقفة » وفى قصيدته الطويلة « يوميات ملقن مسرح » . ففى قصائد مثل : « من أوراق أبى ذر الغفارى » و « أحلام عبد الله بن المقفع » و « الحجاج والفيلسوف الأخرس » يقترب معين من عالم المسرح الشعرى ، حـين يخلق شخصياته من جديد ، معبرا من خلال رؤية هذه الشخصية عما كانت تقول غنائياته من قبل .

والصراع ملمح رئيسى فى عالم معين بسيسو . وشعره يمتلىء برموز

(*) مجلة « المسرح » ، فبراير ١٩٧٠ .

هذا الصراع وصوره : الصراع بين السلاطين والأجراء ، بين القاهرين والمقهورين ، بين الوجوه الزائفة والوجوه الحقيقية ، بين الحيوانات المتوحشة والطيور البريئة . وفى هذا الصراع دائما ينتصر المخلب والناب ، ينتصر الزيف والكذب ، لكنه انتصار مرهون بحركة أشمل منه تستطيع أن تحتويه وتتجاوزه كذلك :

قتلت حين قلت للأسد
تموت أيها الملك
تموت حين تسقط اليمامة الزرقاء
فى الشرك
تملأ عينيك النمال ، يغمد الوتد
تسحب بالحبال ، يغلقون
باب ذلك العرين بالحجر
تغرس فى أحشائها
أغصانها وتنتحر .
تموت بعدك الشجر ..
معذرة مولاى .. أننا بشر
ننوح كالحمام ، نلبس السواد
ثم يطلع القمر
ويملأ الزئير من جديد قلبنا
ويسقط المطر .

(أحلام عبد الله بن المقفع — الأشجار تموت واقفة) .

فى هذا الصراع تلعب الكلمة دورا رئيسيا . الكلمة الصادقة طعنة خنجر أو طلقة رصاص . وخيانة الشعر هى خيانة الثورة ، وهى تزييف لتاريخها كذلك . وما أبشع هؤلاء الشعراء الذين يتلونون ويغيرون الأقنعة ، احصى لنا معين عددا كبيرا من أقنعتهم ، ومن أجلهم خصص قصائد « الكراسة الثالثة » من مجموعته الأخيرة ، وصحبته خيانتهم حتى آخر قصائده المنشورة :

« ونخاسنا عبر كل القرون
يبدل جلدا وحافر
ينادمه فى ليالى السهاد الطويلة شاعر
يطارد شاعر
ويملأ مخلاة شاعر
ويقتل شاعر » ..

(طيور المنافى — الهلال — فبراير ١٩٦٩) .

أن هذه الصور تتواتر دائما فى عالم معين بسيسو : الشاعر الخائن والثائر الذى تخلى عن ثوريته ، وهذا المتذبذب دائما بين الأبيض والأسود. وانت فى عالمه لابد أن تختار : أما أن تكون مع المصلوبين والثوار والشعراء الصادقين ، والزنج وفلاحى بوليفيا والبلابل والقمر واليمام والمطر وأبى ذر الغفارى وعمر المختار وسبارتاكوس وعمار بن ياسر و (عبد الله) ابن محمد والمتنبى ، أو تكون فى صف الخصيان والنخاسين والكلاب والشعراء ذوى الأقنعة وعثمان (يداه تقطعان أرض الله وهو خاشع يرتل القرآن) ومعاوية والحجاج بن يوسف والثعابين والجراد والغربان والعناكب وقتلة جيفارا — فالصراع ممتد ليشمل كل المستويات : الفردى والاجتماعى والعالمى والانسانى كذلك ، ولا خلاص الا بالثورة . لا خلاص بالحب أو الموت أو اليأس الكامل . الخلاص بالثورة — الفعل والثورة — الكلمة . فى الثورة تتحقق كل أمكانيات الثائر ويظل خائن الثورة يدمى وينزف خوفه وجراحاته ، وحين يتحتم أن تسقط مقتولا ومنتصرا فبوسعك ان تغنى : السيف نديمك ونطعك تحت الراس ، لأن الثائر لا يلقى ثورته ، والشاعر لا يبيع جبهته . وحين يصبح الصمت موتا فما أجدى أن تقولها وتموت . لا مهادنة ولا حلول تأخذ من كل شىء بطرف ، فما اكثر ما يتخفى أعداء الثورة فى صفوف الثوار ، وما أسهل أن يتلون الشاعر بعد أن يبيع كلماته ، وما اكثر الصور التى يتخذها الثائر الذى تخلى عن الثورة :

السيف انكسر وما ضاجع غمدين
مت بين الجبلين
لم تشعل نارين ولم تسلك دربين
لم تطرق بابين
طائرك الميت فى كفك
ما غرس المنقار بكفين .
(الوجه الآخر للشجرة . الأشجار تموت واقفة)

ورؤية الصراع هذه تشمل ملمحا هاما فى عالم معين بسيسو هو الأحساس بالغربة . فهو يعبر فى قصائده الأولى (خاصة مجموعة فلسطين فى القلب) عن لون واحد من الغربة : غربة الفلسطينى بعيدا عن وطنه ، لكن هذا الأحساس سيذوب بعد ذلك فى احساس آخر اشمل وأكثر رحابة : غربة الوجه الحقيقى بين الوجوه الزائفة ، غربة الكلمة الصادقة بين طوفان الكلمات الكاذبة ، غربة الثائر الحقيقى بين الخونة والسماسرة والنخاسين والمساومين .

على كل مستويات الصراع ثمة مقهور يبحث — خلال الثورة — عن خلاصه من القهر . الصراع دائم ومتجدد ، لكن نتيجته ليست جامدة أو نهائية أو واقعة فى أسر تفاؤل ساذج أو تشاؤم عدمى . الأبيض مطارد دائما كغزال تقفوه كلاب الصيد ، قد تدركه (وهى تدركه بالفعل فى معظم الآحيان) ، لكن غزالا آخر لابد سيجىء لا تدركه كلاب الصيد :

أسقط كالتهم البيضاء
أسقط كالتهم السوداء
كن أن شئت زجاجا
أو أن شئت جليد
لن تصبح أبدا عاجا ورخام
ستذوب
والسكين بصدرى ستذوب
لست المتهم وراء القفص
ولكنى أتهم الآن
(قصائد على زجاج النوافذ . الهلال ، يناير ١٩٦٩)

***

وثورة الزنج هى ثورة هؤلاء العبيد والأحرار فى جنوب العراق (البصرة وما حولها) فى القرن الثالث للهجرة . ورغم أنها من أهم الحركات الثورية التى عرفها التاريخ العربى ، الا أن « الرأى العام » بالنسبة لها لا زال يستند فى معظمه الى ما كتبه مؤرخو الدولة العباسية (والطبرى بوجه خاص) . وماذا يمكن أن نتوقع من مؤرخى الدولة حين يؤرخون لانتفاضة موجهة ضد النظام القائم ؟ .. لكنها لم تكن مجرد انتفاضة هينة أو تمرد محدود من تلك التى ظل « الخوارج » يقومون بها منذ النصف الثانى للقرن الأول الهجرى ، فتوجه اليهم الدولة المركزية بعض جيوشها فتقضى عليها . أقول : لم تكن ثورة الزنج كذلك لكنها هددت النظام القائم فى بغداد تهديدا خطيرا وكشفت الوجه البراق عن تناقضات عميقة بين طبقة كبار الملاك والمستفيدين من الحكم من ناحية وعبيد الأرض والعاملين فيها من الناحية الأخرى . ويهمنا أن نؤكد مرة أخرى أنها لم تكن ثورة عبيد ضد الرق بقدر ما كانت ثورة من يعملون ولا يملكون ضد مالكى الأرض وأصحاب الأنتاج ، أشترك فيها العبيد والأحرار ، الموالى والعرب جنبا لجنب . ولم تكد تنقضى على بدئها عدة سنوات حتى أصبحت للثائرين دولة قائمة بذاتها ، ولم تستطع الدولة العباسية أن تقضى على الثورة الا بعد حرب دامية أستمرت سنوات طويلة (من ٢٥٥ الى ٢٧٠ هـ — ٨٦٩ — ٨٨٣ م) ، وبعد أن حشدت كل أمكانياتها المادية والبشرية ضدها . وتميزت الثورة بالعنف والدموية من الجانبين ، وأستخدمت الدولة كل

الوسائل المتاحة لتصفية الثورة : الترغيب والترهيب ، البذل والتخويف ثم الشراسة الطاغية فى القتل والتنكيل .

حتى الدراسات القيلة التى نشرت مؤخرا عن هذه الثورة (والتى يحدثنا عنها الاستاذ عبد الجليل حسن فى دراســـة قيمة نشرها بمجلة « الكاتب » — يوليو ١٩٦٥) لم تسلم كذلك من وصـــف قائـــد الثورة بالانتهازية والمغامرة والبحث عن المجد . من بين هذه الدراسات ما كتبه الدكتور طه حسين بعنوان « ثورتان » (ألوان . ص ١٦٤ — ١٨٧) وادار فيها مقارنة بين ثورة الزنج من ناحيـــة وثورة العبيـــد التى قادها سبارتاكوس فى روما من الناحية الأخرى ، واخطأ اسم قائد الثورة فأسماه عبد الله بن محمد ، فى حين تذكره المراجع المعتمدة كلها على بن محمد . والذى حدث أن مؤلف مسرحيتنا تابع الدكتور طه فى خطئه فأسمى بطله عبد الله بن محمد ! .

سواء كان اسمه عبد الله أو عليا ، فجوهره التاريخى انه قائد ثورة من اخطر الثورات التى عرفها تاريخ العرب . ثورة باحثة عن الخلاص للمقهورين والعدل للمظلومين والحرية للأرقاء ، واجهها جهاز الدولـــة بشراسة حتى قضى عليها لكنها تركت آثارا خطيرة على الواقع العربى ، فلم يكد ينقضى عامان على اخمادها حتى انبثقت ثورة أخرى فى العراق نفسه .. فى الكوفة هذه المرة ، هى ثورة القرامطة التى اتسعت لتشمل مناطق متباعدة من العالم العربى .

وثورة الزنج هى القناع الأول الذى استحضره المؤلف .

***

اول ما يطالعنا على المسرح هو صندوق الدنيـــا . فلنتفرج . وما سنراه الآن هو عملية تزييف للتاريخ يشترك فيه الرجـــل — التيكرز ، والرجل — الغسالة . الخلاف بينهما هو أن أحدهما يريد أن يستخدم نوعا واحدا من الحبر (الأحمر — بكل دلالاته) فى حـــين يرى الآخر أن تتعدد الألوان . فاللون الواحد يقتل — فى النهاية — صاحبه.ويقترح الأول تصوير وجه فلسطين فيعارضه الآخر كذلك . لم لا يصوران وجها قديما وليكن وجه عبد الله بن محمد . وحين يقترح الأول تصوير وجه فلسطين تدخل المرأة « لماذا وجهى انا يا قتلة ؟ .. وجهى لـــوح زجاج يكسر كل صباح .. انا فى واجهة متاجرهم مانيكان فلسطين » وحين يقترح الثانى الوجه القديم يدخل عبد الله « الدم والخبز وعنقى والسيف بينى وبينكم يا قتلة » .

يرفض الرجل الغسالة أقتراح زميله . ويشرع فى تصوير وجه فلسطين . هذا وجه فلسطين كما نراه : بقرة حلوب الى يسار المسرح يحلبها ثلاثة عرب فى أزياء مختلفة ، الى اليمين هندى عربى مصلوب يستجدى باسمه شحاذ ، رجل يلبس مايوها يتجر بالفلسطينيين العاملين بمختلف المهن ، بائع عاديات يبيع رماد المحترقين فى دير ياسين جنبا لجنب مقبض سيف من حطين ، وشعرات من ذيل جواد صلاح الدين . يدخل عبد الله بن محمد ليكتشف التطابق بين ما يراه الآن وما عاشه فى القرن الثالث : لابس المايوه هو النخاس ، والشحاذ هو من كان يتاجر بجلود الزنج ، والرجل الغسالة هو قواد المعتمد ومدرب جواريه ، والتيكرز مورد الشعراء الى بابه ، والفلسطينيون داخل القفص هم الزنج ، وعبد الله بن محمد هو المسيح يدخل المعبد يطيح بأبناء الأفاعى الذين حولوا بيت أبيه الى مكان تجارة ودعارة . ويفتح أبواب القفص أمام الزنج — الفلسطينيين:

أنطلقوا الآن ..
كونوا ما شئتم
زنجا فى القرن الثالث للهجرة
أو زنجا فى القرن العشرين
أن عليكم أن تنطلقوا الآن
لبس هناك عصر للثورة
ليس هناك قرن للثورة
لا يستأذن عبد قيصره كى يشعل ثورة .

***

نحن على مقاعدنا فى الصالة متهمون — يقول لنا صاحب صندوق الدنيا — كلنا مغسول ومصبوغ ، وأمامنا مستويات ثلاثة ستتحرك الدراما الشعرية من واحدها للآخر :

المستوى الأول : الكومبارس الذى تمرد على تعليمات المخرج .
المستوى الثانى : عبد الله بن محمد وزنج البصرة .

المستوى الثالث : وجه فلسطين والمحاولات الدائمة لتشويهه والأبقاء عليه ممزقا متناثرا .

وفى هذا المشهد تتطابق المستويات الثلاثة ، وعملية التزييف التى نعيها الآن ونراها على المسرح لابد قد حدثت من قبل ، قام بهـا وراقو البصرة فى القرن الثالث للهجرة ، والمستفيدون هم المستفيدون . أين نقف نحن من هذه القضية ؟ : قضية الكومبارس المتمرد ، وعبد الله بن محمد ، والثائر الفلسطينى ؟ ..

***

المرأة التى ظهرت بوجه فلسطين تظهر الآن فى وجه وطفاء ، جارية المعتمد التى أحبت عبد الله بن محمد ، وبينهما زنجى مطروح قد مزقت ظهره السياط ، تضمد له وطفاء جراحه ثم تحمله الى فراش عبد الله ، وعبد الله يتساءل : متى تنبت أسنان الجرح .. « أن علينا أن نفعل شيئا، فقد طفحت يا وطفاء الكأس — لكن لم تطفح كأس الزنج وكأس البصرة بعد ». يدخل المخرج — الغسالة يهنىء كومبارسه على أداء دوره ، لكن عبد الله يتمسك بالأستمرار فيه ويطرد المخرج .. « لن يخرج أحد بعد الآن لنا » . وهو الآن فى البصرة ينتظر الثورة :

صار الزلزال امرأة
مخدعها كومة قش فى البصرة
صار الزلزال امرأة
وعشيق الزلزال هو الثورة
الأرض الهرمة تترنح .. ترتعش
كى تنهض فى يدها السيف .

● هذه أسباب ثورة زنج البصرة : القهر الأجتماعى أولا . فقد أصبح سيف الفتح هو العظمة تلقى للسبع ، وهو يطرق كى يصنع منه لحريم المعتمد الخاتم والخلخال . والمهانة التى يلقاها الأرقاء والمستضعفون . حين يصير السوط هو المحراث .. يفتح أخدودا فى الظهر أو الصدر .. لابد من الثورة — لابد أن تزرع بذور الدم . لكن رجلا واحدا لا يستطيع شيئا ، لابد أن يتجمع المقهورون جميعا كى تنبت أسنان الجرح .

وبلسان عبد الله بن محمد ينطق الثائر من فلسطين : لن يؤلف أو يخرج لنا أحد بعد اليوم . ولا وصاية لاحد على الثورة الا اصحابها .

عبد الله ووطفاء فى دارهما ، وهو ينتظر مجىء صديقه ورفيق كفاحه البحرانى . وطفاء خائفة على عبد الله ورفاقه والطفل فى أحشائها. عبد الله لم يعد يخاف شيئا : فقد خاف طويلا حتى أصبح لا يخاف شيئا . خاف نطع المعتمد فلم لا يصنع منه الآن نعالا للزنج ؟ .. ووطفاء تعرف خوفا من نوع آخر : خوف الجارية الطفلة تلقى على سرير السلطان .. « قدماها تسترقان السمع من الخوف » لكن هذه النطفة فى أحشائها هى ثمرة الحب ، ثمرة رجل أرادته هى ، ولم يدفعها أحد لبابه . ثمرة رجل قوى وقادر . وكم القوا من قبل فى أحشائها بالوحل ، وكم أجهضوها ! .

ويأتى البحرانى ليحكى لعبد الله مزيدا من بشاعة جند المعتمد وأصحاب الأرض فى قهر الثائرين : تدفقت المياه من ثغرة غفل عنها أحد

العبيد فجعلوا من جسده سدا لها . وحين صرخ بعض رفاقه من هول ما يرونه غلوا أيديهم ووضعوهم فى قرب ومع كل منهم ثعبان أو طائر جارح والقوا بهم فى المستنقع ..

عبد الله : انا نطفو يا بحرانى الآن
وعلينا أن نلقى بالمرساة
لكن .. أين .. أين ؟ ..

من خلف حائط الدار يبدو أراجوز يحمل فى أحدى يديه كيس نقود وفى الأخرى الرأس المقطوع . الذهب والدم . عليكم أن تختاروا يا زنج البصرة : عشر نخلات وكيس من الذهب لمن يطيع .. والراس المقطوع لمن يثور ، يتقدم عبد الله ، يقطع بسيفه حبل الرأس ويتقدم ليواجهنا باختياره : قد أختار الرأس المقطوع .

وتقوم الثورة . تشتعل الثورة . حين يتحرر المقهور من الخوف ، حين لا يبقى لديه سوى أغلاله ليخسرها فستعطيه الثورة كل شيء ، وقد أختار عبد الله الراس المقطوع . أخذ المؤلف من مادة التاريخ شخصية « البحرانى » وتفاصيل المشهد الذى يرويه عن غرس العبيد فى الطين والقائهم أحياء فى المستنقع ، وأضاف من عنده الى شخصية وطفاء ماضيها (الحقيقى أو المتوهم) كجارية للمعتمد ، أخذت قهرا حتى عرفت عبد الله واحبته . وحين تتحدث وطفاء عمن القوا فى أحشائها بالوحل فهى تبتعد عن هذا المستوى لتزداد أقترابا من المستوى الثالث : فكم ألقى فى أحشاء الثورة الفلسطينية بالوحل ، وكم امتلأت بطنها بالحمل الكاذب ، وكم أجهضت ، حتى وجدت أخيرا نطفة الميلاد الحقيقى من رجل تحبه ويريدها. من حقنا الآن — ومن واجبنا — أن نحنو على طفل وطفاء .. ثمرة الحب والثورة الحقيقية .. لا المزايدة أو الامتلاء الكاذب .

ويظلم المسرح بعد الفصل الأول .

***

بداية الفصل الثانى تردنا مرة أخرى الى المستوى الأول : الرجل — الغسالة ثائر على زميله لانه لم يختر سوى عبد الله بن محمد فأوقعه هذا فى مأزق : تمرد الكومبارس جميعا ولم يبق منهم واحد . الرجل التيكرز يقترح — خلاصا من هذا المأزق — أن يشرعوا فى خلق عديد من عبد الله ابن محمد ، ويطلقوهم فى البصرة والأهوار فيحتار الزنج أى عبد الله يختارون . فيجيبه الآخر بأن البصرة سقطت فى أيدى الزنج ، وعليهم اذا شاؤوا أن يمضوا اليهم أن يتبعوا خيط الدم . ثم يدخل صاحب صندوق الدنيا فيقول عن عبد الله بن محمد أنه كان عبدا ثم أحب ، وحين العبد

يحب فهو يصبح ثائرا ، كان الناس جميعا يقولون نعم ، وقال عبد الله لا . ثم نرى عبد الله وسط الحلبة تحاصره الرماح ، ورؤوس أصحابه ورفاقه وأعلامهم معلقة فوق الحراب . هزمت الثورة ولم يبق سوى عبد الله وحده . ثار عبد الله — كما يقول لنا فى مونولوجه — لأن الثورة كانت حتما :

كان على أقدام الزنج العريانه
أن تترك آثارا فوق بساط المعتمد
ترصعه بالوحل
حين يكون هنالك يا عبد الله بن محمد
رجل واحد ، رجل يملك كل الدنيا
لابد وأن تحمل كل خلاخيل امرأتك ..
أقراط امرأتك ، لابد وأن تحمل عظمك .. لحمك
أن تحمل أغلالك للحداد
كى يطرقها لك سيفا

وتبدو وطفاء وقد كور الحمل بطنها . أن طائر عبد الله فى أحشائها لكنه لم يحمل اليه عودا من قش ، أما عبد الله فقد القى لطفله سيفا ، شاء أن يبنى له عشا فى نافذة المعتمد نفسه ، لكنه الآن قد أيقن — والحراب تحاصره — أن الثورة والعرش لا يلتقيان على مائدة واحدة ، وأن الثورة :

ليست أبدا تلك الثمرة
تتدلى من فرع الشجرة .
تقطفها قبل يد السلطان الجائر
يد ثائر .. يحلم أن يصبح سلطانا آخر .

ويتساءل عبد الله : ماذا سوف يخط الوراقون ببغداد عن عبد الله ابن محمد ؟ .. وعلى المسرح تتجسد اجابة السؤال : الرجل — الغسالة — المخرج — المدرس يبدو وسط تلاميذه وهم يرددون وراءه : يسقط عبد الله بن محمد . تعود وطفاء لتسأل عبد الله ماذا سيسمى ابنه ، فيجيبها بأن الذين سيجيئون هم الذين سيعطونه اسمه ، وهم حتما سيجيئون ، فالتاريخ مستمر ، والزمن سيظل يلد المعتمد ، والمعتمد يلد الزنج ، والزنج يلدون عبد الله بن محمد ، وتخرج وطفاء لتلد ويبقى عبد الله ليموت بعد أن قطع خشب صليبه احد الزنج ، وسيرفعه على الصليب احد الزنج ، ويدق المسمار بكفيه احد الزنج كذلك . وتتساءل

وطفاء : هل هذا هو قدر الثورة ؟ .. أن تمضى كغزال يجد فى أثرها كلاب الصيد ؟ .. ثم يدخل المدرس — المخرج شامتا بعبد الله . ألم يكن الأفضل أن يبقى مطيعا له يلعب الدور الذى يحدده له ؟ .. ها هو الآن سيلقى مصيره ، وستنكس أعلامه ، ووطفاء تبدل سرر العشـــاق وقد ضاجعت المعتمد وفى الصباح أمر بقتلها ، ويشير الى جنازة تتقدم أمامهما . ينهار عبد الله حين يحس بأن كل قلاعه قد أنهارت ، لكن وطفاء تبدو متألقة فى عمق المسرح وراء الجنازة تصرخ فيه : كذاب هذا النعش على الأكتاف وجنازتهم كذابة :

وطفاوءك لن تتمدد فوق سرير القتلة
لن تصبح تلك النحلة تمتص رحيق جراحك
كى يقطفه أعداء الثورة عسلا ..

لكنها ستظل عبر العصور ، يحمل طائرها حبة قمح من طاحـــون البصرة .. ليلقيها فى طاحون القرن العشرين .

***

فى هذين المشهدين فكرتان هامتان : الأولى هى هزيمة الثورة لأن الثائر كان طامحا الى الحكم ، والثانية هى استمرار الثورة — ممثلة فى رمزها — عبر العصور . هزيمة الثورة تبدو للنظرة الأولى اثرا مما لحق بتاريخ عبد الله بن محمد ، أو على بن محمد قائد الزنج ، فحتى مؤلفنـــا هنا لم يبرئه من شهوة الحكم ، ورغبته أن تســـبق يده يـــد المعتمد الى الثمرة . قد يكون هذا صحيحا من حيث أن قائد الثورة انسان فى نهاية الأمر ، ولكن ما نعرفه عن على بن محمد ، ورفضه أن يساوم ، وموقفه حين شك فيه جماعة من اتباعه الذين لا يعرفون العربية وظنـــوا أنـــه سيسلمهم الى المعتمد ، أقول أن هذا الموقف لا يشير — بما يكفى — لأن نلصق به شهوة الحكم . وقد يكون مؤلفنا قد كلف نفسه مالا يلزم حين شاء أن يجعل رغبة عبد الله فى الحكم « سقطته » التى لابد أن يقتل فى سبيلها . لكننى أفضل أن أفسر هذا الموقف تفسيرا ينطلق من هموم واقع الثورة المعاصرة فى العالم : فلا شك فى أن طبيعة النضال ضد قوى القهر الامبريالى تختلف فى الدول الأشتراكية عنها فى مجتمعات الغرب عنها فى دول العالم الثالث (التى تخلصت من هذا القهر نفسه أو لا زالت تسعى للخلاص منه) . فى الأولى : بناء المجتمع الأشتراكى فى الداخل ، ومد يد المعونة والدعم للشعوب التى تناضل الأمبريالية داخل الحدود التى لا تخل بالتوازن بين القوتين الرئيسيتين فى عالمنا ، وفى مجتمعات الغرب — التى أصبحت النظم فيها تتسع لكل شىء حتى للقائلين بالأشتراكية — فان طبيعة انصدام تأخذ شكل الصراع الفكرى أو الثقافى الهادىء ، وتتركز حـــول

الاقتراب من قضايا الشعوب : فى الجزائر ثم فيتنام فأمريكا اللاتينية وافريقيا ثم الشعب الفلسطينى . أما المثقف — المناضل فى العالم الثالث فهو يواجه مأزقا ، وعليه ان يختار بين أحتمالات ثلاثة : أن يبقى مرتبط بقيم مجتمعه المتخلفة والتى تجذبه دوما نحو القاع ، وفى هذا هلاكه كمثقف ومناضل على السواء ، أو يتمزق بين أن يقبل عمليا كل ما يرفضه على مستوى الفكر ، يبقى الأختيار الثالث وهو الأختيار التراجيدى لهذا العصر . ما دام يعيش فى مجتمع لم تتهيأ ظروفه الموضوعية لانضاج الثورة ، وما دام لا يستطيع أن يبقى قاعدا بانتظارها ، وما دامت طبيعة الثورة العالمية الآن أن تتعدد مواقعها وتتباعد فى جبهة واحدة ، وما دامت كل الكلمات قيلت ولم يبق جديد يضاف .. فقد تحتم أن يمضى الى الصدام المباشر بقوى العدوان والقهر حيث تكون . هذا ما فعله كثيرون وحققه جيفارا على أكمل وجه ، فبلغ بدراما تطهر أنسان العالم الثالث قمتها : ان تكون فى الكفة الأخرى حياته نفسها ، فهو حين رفض كرسى الحكم فى كوبا وانطلق يرعى نبتة الثورة فى بوليفيا انما كان يرفض اضطرار الثائر — حتى لو كان بسبيل تطبيق الثورة — للمناورة واستخدام الطرق الجانبية والأنزلاق المتتالى والحتمى نحو التنازلات وانصاف الحلول .

اذا صح هذا التفسير — واعتقد أنه صحيح — فان خلط المؤلف كامن فى انه لا يكفى تفسيرا لهزيمة ثورة ، لكنه يكفى لايضاح سبيل الخلاص بالثورة أمام فرد أو جماعة ، ويبقى تفسير هزيمة الثورة كامنا فى الظروف الموضوعية وعناصر الواقع الذى افرزها . وما أوقع معين بسيسو فى هذا الخلط — فى تقديرى — هو أختلاط صورة الثائر عنده بنماذج متعدده : بعضها من عبد الله بن محمد وبعضها من جيفارا وبعضها من المسيح وبعضها من واقع الثورة الفلسطينية المعاصرة ! .

الفكرة الثانية هى فكرة استمرار الثورة . الثورة مستمرة نعم . عبر كل العصور نعم ، لكن فى تعبير معين عن أستمرارها — على لسان عبد الله بن محمد — ما يوحى برؤية ميكانيكية لحركة التاريخ :

سيظل الزمن يلد
ولأجل لا يعلمه الا الله
يلد المعتمد بأمر الله
وسيلد المعتمد الزنج
وسيلد الزنج
أكثر من عبد الله بن محمد

أن التعبير هنا لا يوحى بحتمية أستمرار الثورة قدر ما يوحى برؤية

ميكانيكية لحركتها ، وربما كان مرجع سوء الفهم هنا هو أستخدام رمز المعتمد بأمر الله ليشمل كل ما يمكن أن يتيح الظروف الموضوعية لقيام الثورة .

***

يعود الينا فى المشهد الثالث — صاحب صندوق الدنيا ، فيؤكد لنا بدوره حقيقتين : أنك أن تقتل الثائر فهو لابد سينهض ثانية من خلف المتراس ، والثانية هى أن وطفاء قد عبرت كل جسور عذاب الحبلى ولم تلد بعد . وتدخل المشهد شخصية جديدة هو الطبيب . ويدور حوار بينه وبين الرجل الغسالة يقترح فيه هذا الأخير على الطبيب أن يقوم باجهاضها .. ففى يده المشرط . لكن الطبيب يرفض أن يحولها الى قديسة ، ويقترح اجهاضها بالكاميرا ، ويقترح احضار وطفاء من القرن الثالث لأجهاضها . أن هذا الطبيب مهم فيما يبدو لنا . فهو يمارس نوعا من السلطة الآمرة على الرجل — الغسالة الذى يأمر بكل شىء ، وهو يضع على وجهه قناعا لا يرفعه ، وحين يسأله الغسالة : لم لم يرفع قناعه ولو مرة يرد الطبيب بأنه يكفيه أن يرى يديه . فما حاجته لوجهه ؟ ..

المشهد التالى هو محاولة أجهاض وطفاء . فى زنزانة ضيقة تقبع وطفاء ويداها موثقتان ، وزنجى يجلد قربة مدلاة من سقف الزنزانة (تعبيرا عن محاولة الأجهاض) ، لكن وطفاء تعرف فيه وجه الزنجى الذى ضمدت جراحه يوما فى البصرة . ويتعرف عليها الزنجى بدوره ، فيطلق سراحها ، ويقترح عليها أن يعود بها للقرن الثالث ، فهو لا يعرف أحدا فى القرن العشرين .. لكن وطفاء تجيبه :

لابد وأن ألد هنا
فى هذا القرن
لا أدرى أين
لكن هذا الطفل بأحشائى
سيقود خطاى ..

وفى مونولوجها التالى تعود وطفاء لوجه الثورة الفلسطينية ، تنتظر هؤلاء الذين سيجيئون ، وقد خبأت لهم فى صدرها سيفا من القرن الثالث :

وكدحت طوال الدهر
ونزفت العرق على كل رصيف ابيض او اسود
وحملت حقيبتى الملعونة
عبر مطارات العالم

عبر موانى هذا العالم
ولد السيف بصدرى
لكنهم سوف يجيئون
خبأت لهم فى صدرى سيفا
خبأت لهم قنبلة فى صدرى .. أمشاط رصاص
وأصابع ديناميت .

المشهد الأخير فى ساحة واحدة رصت بها صلبان عشرة ، يحمل كل صليب قناع وجه عبد الله بن محمد ، ووطفاء قد فاجأها المخاض . لكنها حائرة : أى صليب من هؤلاء يحمل وجه عبد الله ، وتناجيه أن يهبط من فوق صليبه ليشهد ميلاد ابنه . الن يعطيه أسما وعلما وجواز سفر .. ويرد عليها صوت عبد الله : لن يعطيه أحد أسما أو علما ، هو سيختار لنفسه أسما وعلما ، « وجواز السفر المثقوب هو الصدر المثقوب » ، وهو ابضا من سيجمع هذى الصلبان العشرة ، وحين تتجمع :

هزى جذع صليبى تساقط
منه أقماط للطفل وتفتح كالزهرة
فى خشب صليبى أسمه
وطفاء : من سيجمعها من ؟ ..
يد من تمتد تجمع هذى الأشلاء ؟ ..

ان يد عبد الله بن محمد كانت معجزته ، وأيدى الزنج كانت معجزة القرن الثالث ، ونحن الجالسون فى الصالة الينا تتوجه وطفاء ، مجهدة ، فى آلام المخاض ، تريد أن تهب الحياة طفل الثورة . ماذا ننتظر ؟ .. لا معجزة فوق المسرح فلنمد اليها أيدينا الآن .

ويظلم المسرح ..

وتكتمل رسالة المسرحية على هذا النحو : محاولات الأجهاض والتشويه مستمرة لا تزال ، والثورة موزعة القوى فوق صلبان متعددة ، أقلها صادق واكثرها كاذب ، والميلاد الحقيقى ينتظر أن تتحد هذه القوى : الفلسطينية والعربية والعالمية جميعا . لكن هذا لن يحدث ونحن جلوس على مقاعدنا ناعمين ببراءة مزيفة . كلنا مصبوغ ومتهم ، وكلنا مسئول عن عمل شىء فى سبيل توحيد هذه الأشلاء الممزقة كى يولد طفل الثورة .. مكتمل الخلقة موفور البدن .

***

لا يمكن تلخيص عمل فنى دون أن يفقد الكثير ، ولعل المسرحية الشعرية أن تفقد أكثر من سواها ، فهى تقوم على معايشة تجربة كثيرة الظلال والتفاصيل ، لكن التلخيص السابق كان يهدف لمحاولة تبين العالم الفكرى الموازى للمسرحية من خلال التعرف على أهم تفاصيلها . واذا كنا متفقين على أن المسرحية الشعرية لا يجب أن نحاسبها بمقاييس مسرحية النثر فنروح نتكلم عن الحبكة والشخصية والحدث ، فان هذا يعنى أن للمسرحية الشعرية عالمها الذى يجب أن يكون متسقا ومتكاملا وله انتظامه الخاص الذى تتحدد فيه « علامات » هى ليست علامات الحدث وتطوره بقدر ما هى علامات الشخصية من حيث هى رمز ، والموقف من حيث هو بناء شعرى . بعبارة أخرى .. أن الشخصية فى المسرحية الشعرية ناجحة لا بقدر ما هى واقعية — بالفعل أو بالامكان — ولكن بقدر ما هى مؤثرة بحضورها وبدورها فى هذا البناء الشعرى الذى يجب أن يعكس — فى نهاية الأمر — تجربة انسانية عميقة تحملنا على المشاركة فيها لا بما تحمل من متعة بسيطة ممثلة فى الحبكة وتطور الحدث .. الخ ولكن بالمتعة الأعمق والأغنى ممثلة فى النفاذ الى هذا العالم الذى تخلقه فى وجدان الملتقى من خلال التباين والتنوع .. والصراع كذلك .

حسب هذا الفهم ، وفى ضوء التلخيص السابق يمكننا أن نثبت بعض الملاحظات :

● أن المشهد الأول ليس مجرد فاتحة تقليدية لكنه يهدف لأن يكون تلخيصا دراميا للمسرحية كلها ، نتعرف من خلاله على المستويات الثلاثة التى ستنتقل الدراما من أحدها الى الآخر . هذا التركيز الذى حاوله المؤلف فى المشهد الأول افتقدناه فى معظم المشاهد التالية ، فثورة الكومبارس على دوره ورفضه الاستمرار فى أدائه أصبح مفهوما لنا من هذا المشهد الأول ، ولم تكن ثمة ضرورة للعودة اليه بعد ذلك فى مطلع الفصل الثانى . كذلك المشهد الخاص بصاحب صندوق الدنيا فى المشهد الثالث من الفصل الثانى ، قد عرفنا من قبل أن يقول لنا شيئا — أن الثورة مستمرة ، وأن وطفاء قد عبرت بحملها كل السنوات وكل القرون ، ولم نكن بحاجة لتعليق هنا مرة أخرى . واستخدام مثل هذا الرمز (بديل الكورس الذى يروى الأحداث ويعلق عليها) كان بحاجة لمزيد من العناية ، عليه أن يضيف لنا جديدا فى كل مرة يبدو فيها أمامنا ، وهذا الذى يضيفه يجب أن يكون فى موضعه من تطور الدراما كلها . لكنه فى هذا المشهد الثالث — وبعد أن عرفنا من وطفاء ماضيها الذى تحدثت عنه كجارية من جوارى المعتمد — يأتى ليقول لنا حكايته عن حب عبد الله بن محمد لوطفاء .. « وآه حين العبد يحب . يصبح ثائر .. يصبح عبد الله بن محمد » . كل هذا تزيد

لا مبرر — فنى — له . فأسباب ثورة الزنج — بقدر ما يمثلهـم عبد الله ويعبر عنهم — لم تكن بحاجة الى هذا التفصيل الذى يرد — فى نهايـة الأمر — الى خلط المؤلف الذى سبق أن أشرنا اليه بين الثائر والمتمرد .

● من حق المؤلف أن يلغى بعد الزمن تماما ، فلا احد يطالبه بأن يلتزم شيئا خارج أطار رؤيته هو ، لكن من حق المتفرج أيضا أن يستطيع متابعة العرض دون أن يتشتت . وقد كان فى بناء المسرحية وتتابع مشاهدها ما يدعو لمثل هذا التشتت ، فلسنا نعرف على وجه اليقين : هل المسرحية اطلالة بعيون القرن الثالث الى ما يحدث فى القرن العشرين أو العكس ، فهذا التداخل والتخارج بين المستويات الثلاثة التى أشرنا اليها فى البداية لا يعبر عن انتظام عالم واحد بقدر ما يدعـو للتشتت بـين العالمـين بمستوياتهما الثلاثة واضرب لذلك مثالا واحدا فقط : عودة الرجل الفسالة والرجل التيكرز مرة أخرى الى الظهور فى المشهد الأول من الفصل الثانى. لم يكن ثمة مبرر لظهورهما هنا ، وكان يمكن اختصار هذا المشهد واضافته الى الحوار الذى يدور بين الرجل الفسالة والطبيب المقنع فى المشـهد الثالث .

● يقطع حوار عبد الله ووطفاء مشهد ظهور المخرج — المدرس وسط تلاميذه،وهم يرددون الهتاف بسقوط عبد الله بن محمد.ان هذا المشهد يقطع مونولوج عبد الله من أجل أن يقدم كاريكاتيرا مجسدا هو أجابـة السؤال الذى يطلقه عبد الله : « ماذا سوف يخط الوراقون ببغداد » ، وليس هذا تجسيدا دراميا بقدر ما هو كاريكاتير لا يضيف الينا جديدا .. فلست أظن احدا لا يستطيع أن يعرف أجابة السؤال فى هذه المرحلة من تقدم الدراما . ولنفس الأسباب تقريبا يبدو لنا مشهد الطبيب الذى يقترح اجهاض وطفاء مجرد تجسيد غير مقنع لفكـرة مقنعـة : هى المحاولات المتكررة لأجهاض الثورة . لقد كان المؤلف يلح الحاحا من أجل أبراز أفكار قد وضحت من قبل .. ولم تعد ثمة حاجة لأبرازها على هذا النحو .

● المسرحية كلها تنويعات وتلوينات شعرية على فكرة الثورة . هذه هى فى نهاية الأمر (ولن يتسع المقام هنا لرد الصور الشعرية الى أصولها فى عالم الشاعر ، لكن القارىء المتابع يستطيع أن يفيد من هذه الملاحظة : عن ثورة الكومبارس راجع يوميات ملقن مسرح ، عن وجه فلسطين راجع القصائد على زجاج النوافذ ، عن أسباب الثورة والأختيار بين الذهب أو الرأس المقطوع راجع : من أوراق أبى ذر الغفارى ، عن الصلب ورموزه راجع : كأس الخل ، لصوص الصلبان ، عن تزييف التاريخ راجع كل القصائد الخاصة بخيانة الشعراء فى « فلسطين فى القلب » والأشـجار

تموت واقفة ») من هنا كنت أفضل أن يكون فكر المؤلف أكثر وضوحا فيما يتعلق بمفهوم الثورة ، وخاصة هذا الخلط الذى أشرت اليه بين فكرتى الثائر والمتمرد ، ومشهد الصلبان الأخير — على أهميته الفائقة — يساهم فى تأكيد هذا الخلط ، فعبد الله بن محمد لا نتقبله نحن كمتمرد فرد شاء أن يبحث عن خلاصه ، لكننا نقبله من حيث هو رمز الثورة وقائدها ، من حيث هو « صاحب الزنج » كما تردد أسمه عبر السنين .

***

قبل أن نتناول العرض الذى قدمه الأستاذ نبيل الألفى يجب أن نشير الى بعض الملابسات التى سبقت تقديمه والتى تمس أخلاقيات العمل المسرحى وتقاليده قبل أن تمس فنيته . هذه الملابسات التى يصفها الاستاذ نبيل فى تقديمه للعرض بأنها « صغيرة فى جوهرها وضحلة فى معدنها .. »، لكنها فى الحقيقة ليست كذلك . فلمدة شهرين كاملين (ديسمبر ويناير) كانت البروفات تتقدم على أساس أن تلعب وطفاء سهير المرشدى أمام عبد الله غيث ، وتردد أيضا أسم مخرج المسرحية كممثل بديل . وبعد هذين الشهرين — لأسباب غير معلنة — بدأت محسنة توفيق بروفات دورها . وأنتهى الموقف — كما هو معروف — بأنسحاب سهير وبقاء محسنة وحدها فى دور البطولة .

وليس لهذا الموقف عندى سوى تفسير واحد : أن مخرج المسرحية — بما له من نفوذ فى مؤسسة المسرح — كان يهدف لتحقيق نزوة صغيرة : هى أن يلعب بنفسه دور عبد الله بن محمد . لكنه فيما يبدو كان يخاف التجربة . ويخشى أن يأخذ الدور كاملا على عاتقه ، فتحتم بالتالى أن يجد هذا الحل العبقرى : ممثلان لكل دور من ادوار المسرحية ، وأعلن هذا بالفعل ولا زال مثبتا فى البرنامج المطبوع . وأود أن أقول ملاحظة عابرة هنا : أن هذا ترف لا تتحمله الحركة المسرحية الآن التى يجب عليها بالفعل — لو شاءت أن تلعب دورها فى حياتنا على نحو اكثر جدية وفعالية — أن تتبنى الشعار « عروض كثيرة بتكاليف قليلة » ، وأود أن أسأل سؤالا عابرا كذلك : هل يمكن أن تتوفر هذه الأمكانيات كلها لمخرج آخر ، حتى لو دعته الى ذلك ضرورات فنية أكثر الحاحا ؟ .. ثم : لماذا رفع اسم سهير المرشدى من أعلانات المسرحية كلها كممثلة للدور الأول ولم يرفع أسم نبيل الألفى كذلك ؟ .. وللحقيقة فقد أتيح لى أن أشهد بروفة كاملة أدتها سهير المرشدى أداء جيدا .. قبل أفتتاح المسرحية بحوالى أسبوعين، دون أضاءة أو مؤثرات . لا داعى لمقارنة لا ضرورة لها .. فسيبقى هناك دائما أن هذا الممثل أو ذاك قد يستطيع أن يلعب الدور نفسه على نحو أفضل .. لكن القضية هنا هى احترام الجهد الأنسانى وارساء تقاليد نظيفة للعمل الفنى أولا وقبل كل شىء .

***

المسرحية الشعرية — خاصة اذا كانت مختلطة فى بنائها الفنى على هذا النحو — بحاجة الى أن يضع الاخراج مفردات لغة المسرح كلها فى خدمة الكلمة والممثل ، دون بهرجة أو زخارف شكلية أو اضافات لا تخدم الهدف الأصلى : التعرف على العالم الشعرى الذى تخلقــه المسرحية ومعايشته ، لكننى أحسست أن الأستاذ نبيل الألفى قد بذل جهدا كبيرا فى اخراج هذا العمل .. لكنه جهد فى غير موضعه . فقد صمم الفنـــان التشكيلى الاستاذ عمر النجدى ديكورات المسرحية .. ديكورات جميلة فى ذاتها نعم ، لكنها تبقى لوحات معزولة لا علاقة بينها وبين الكلمة التى يجب أن يسخر لها كل شىء . وأختار نبيل الألفى أن يستخدم ديكورات ضخمة تنقل على عربات « شاريوهات » من الكواليس الى الخشبة وبعد كل مشهد تخفت الأضاءة فى المسرح ، ويدخل عمال المسرح — فى ثياب موحدة معدة على اتساق مع ثياب ابطال المسرحية — ليدفعوا عجلات المشهد الجديد ويخرجوا ديكور المشهد القديم ، وتصاحب هذا التغــيير دائما ضجة لا يمكن تلافيها : مبررا اضافيا للتشتت .

استطاع نبيل تقديم لوحات جمالية منفذة تنفيذا حرفيا جيدا : الأضواء تتناغم مع الوان الثياب ، وحركة الممثلين متسقة مع تغييرات الأضاءة ، حتى أدق التفاصيل كانت متسقة ومتناغمة حسب قيم تشكيلية محسوبة ، لم تفلت من عين المخرج المدقق زخارف مرسومة على « صندوق الدنيا » ، او وشى على ثياب ممثل يؤدى دورا ثانويا . كل هذه العناية بالتفاصيل وحدها لا تغنى شيئا كثيرا . كان نبيل الألفى — فى اخراجه لهذا العمل — يترجم المشاهد المكتوبة فى النص ترجمة جمالية تقف عند الشكل ولا تتجاوزه نحو مضمون العمل ، فتفسره وتضيئه ، وتعمل على أبراز هذا التخارج والتداخل بين المستويات الثلاثة التى تنتقل الدراما من أحدها للآخر ، وقد كان هذا ما يمكن أن يصنعه المخرج من أجل تقديم هذا النص المركب بدل أن ينفذه هذا التنفيذ الجمالى المحكم : تمثالا جيد الصـــنع لا ينبض بالحياة ، لقد كان مشهد الصلبان الأخير بالغ الأبهار من حيث تصميمه واضاءته وحركة وطفاء خلاله ، لكننى أحسست به يباعد بينى وبين فهم مضمون المشهد ، ويعيد الى ذاكرتنا مشهد الصلبان على شاطىء البحر فى « سبارتاكوس » ،قد يكون هذا مقصودا وقد لا يكون ، لكن المؤلف يتحمل قدرا من المسئولية فى هذا المشهد بالذات ، ففكرة الصــلب التى تتواتر دائما فى أعماله هى التى حتمت تنفيذ المشـــهد على هذا النحو ، وكنت أتوقع من مخرج « مخضرم » مثل نبيل الألفى (وهذا وصفه لنفسه) أن يضع خبرته فى خدمة النص بأن يقدمه خلوا من التناقض لكن أهتمامه بالجانب الجمالى من العرض وحده هو ما جعله لا يلتفت لشىء آخر . وكان الديكور — بقطعه الثقيلة — عاملا فى تضييق حركة الممثلين وازدحـــام

المسرح بحيث كانوا يشغلون دائما المنصة الأمامية المستقلة .. لضرورة فنية — كما فى مونولوج وطفاء الأخير ، وتوجه صاحب صـندوق الدنيا بالحديث الى الصالة فى الفصلين الأول والثانى — ودون ضرورة كذلك مثل الرجل — التيكرز فى الفصل الأول . ومن أبسط المشاهد — من حيث التنفيذ — مشهد وطفاء والزنجى فى الزنزانة ، لأن الديكور كان بسيطا ، موحيا ، وفى خدمة الكلمة (بصرف النظر عن اهمية المشهد نفسه) على العكس لم يستطع تنفيذ مشهد الأراجوز — فى نهاية الفصل الأول — أن يقدم تأثيره المطلوب كاملا .. فمن المفروض أن يمتشق عبد الله سيفه ويقطع به حبل الرأس المقطوع ويرفعه بين يديه متقدما نحو الجمهور ينهى اختياره : « أخترنا الرأس المقطوع » ، لكن تسليم الرأس اليه يدا بيـد أضعف من المشهد وباعد بينه وبين تأثيره الكامل .

وكانت النتيجة النهائية : لوحات تشكيلية جميلة مستقلة عن النص، فى ايقاع لا يخدم العمل كله ولا يؤدى الى فهمه على وجهه الصحيح : فقد كان العمل بحاجة لايقاع أسرع من حيث مشاهده المتتابعة ، ومن حيث مضمونه الذى يرفع كلمة الثورة .

وأنطبع الأداء بطابع أداء « المونولوجات » المستقلة التى لا يربط بينها فهم موحد ووضح هذا فيما يتعلق بالبطلين الرئيسين : محسنة توفيق (وطفاء) وعبد الله غيث (عبد الله) ، واذا كان الأداء يبدو ممتعا فانه ليس مقنعا بنفس القدر ، كانت « الصنعة » هى الغالبة عليه ، ولولا تمكن عبد الله ومحسنة من الأحساس بالشعر وتلوين الصوت لفقدنـا أثمن ما فى العرض : كانا يتألقان فى لحظات تمثيلية لا ينتظمها خيط واحد .

ويستحق بقية ممثلى العرض تحية خاصة (عبد العزيز أبو الليـل وحسن شفيق بوجه خاص) فقد حاول كل منهم أن يجعل من دوره — رغم كل شىء — أفضل ما يمكنه .. وبقى تشتت المعنى العام للعرض وايقاعه البطىء مسئولية المخرج والمؤلف فى المقام الأول .

أنتبهوا .. النار فى غصن الزيتون (*)

لا يغمض أحد عينيه أو يشيح بوجهه . هذه المسألة تخصكم . هذه قضيتكم التى تعنيكم فى المقام الأول : قضية فلسطين . هى على التحديد لست قضية فلسطين بل قضية الثائر الفلسطينى ، هذا الوجه المشرق للانسان العربى تلتحم خطاه بخطى الثورة فى كل مكان من العالم ، لكنه ليس هابطا من السماء بمعجزة أو مندفعا من قلب الأرض ، انه ابن المخاض الطويل للسنين الدامية من وعد بلفور الى قيام اسرائيل الى هزيمة حزيران ، ابن المخيمات وطحين الأعاشة والأحتقار يتخفى وراء صدقات المحسنين ، والقهر والضياع شعبا بلا ارض وأستنزاف الجهد والقتل الجماعى . الأجابة الوحيدة على السؤال : أين كان الفلسطينيون حين ضاعت ارضهم ؟ واذا كانوا صادقين فلماذا لا يستردونها ؟

وأختار الفريد فرج أن يقدم هذه القضية فى شكل المسرح التسجيلى الذى يستعين بكل وسائل العرض : الدراما والغناء والرقص والمسرح السحرى ، وجمع مادته من كل المصادر المتاحة : المعلومات الموثقة والأحصاءات والشهادات الواقعية واقوال قادة المؤسسة العسكرية ومن ساندوا قيام أسرائيل ، ليقدم لنا كل الأسس التى يتحتم بعدها أن تحدد مواقفنا لكنه لا يقف عند هذا الحد بل يتجاوزه الى الحث والتحريض واثارة الفكر والشعور ودعوة جمهوره للألتفاف حول موقف واحد بعد أن عرض قضيته بحيث لا يبقى أمامه أختيار آخر .

هكذا يقدم الفريد فرج نموذجا لاستخدام شكل من أكثر الأشكال المسرحية حداثة وطواعية للتعبير عن قضايا العصر . فسنوات قليلة هى التى انقضت منذ قدم الكاتب الألمانى بوكهورت أول مسرحية تسجيلية فى ١٩٦٣ ، وكانت مسرحيته تعرض جرائم النازيين من خلال تقديم نماذج واقعية من الملفات والوثائق ، وتوالت بعدها اعمال فى نفس الأتجاه لبقية

(*) روز اليوسف ، ١٩٧٠/٤/٢٧ .

المجموعة من الكتاب الالمان — ومن اشهرهم بيتر فايس ومسرحيته المثيرة « مارا — صاد » — وتجاوز هذا الشكل حدود المانيا شرقا وغربا واستطاع خلال سنوات قليلة أن يفرض وجـوده الى جانب الأشـكال المسرحية المعاصرة . وقد افاد الشكل التسجيلى من الاتجاهات التعليمية والملحمية — خاصة عند بسكاتوروبريخت — لكنه استطاع أن يتجاوزهما ، فيأخذ عن كل منهما أدوات يطوعها لخدمة هدف آخر : أخذ عن المسرح الملحمى قدرته على تجريد الزمان والمكان ، لكنه رفض جفاف المسرح التعليمى وخلـوه من الخيال الانسانى الذى يميز كل فن عظيم ، ورفض كذلك أن يقف عند فهم المسرح الملحمى للأنسان من حيث هو كائن تحكمه علاقات القـوى فى الواقع الموضوعى فقط فحاول أن يقدم بعده الفردى أيضا وأن يغوص فى داخله . لقد حاول أن يجمع الملحمة والدراما فى نسيج مسرحى واحد . هذه الحرية التى يتمتع بها كاتب المسرح التسجيلى فى الأمـادة من كل المصادر واختصار الزمان والمكان (أو الكتابة على بعدين فقط — بتعبير الفريد فرج) يقابلها التزام ثقيل ، فهذا مسرح طمـوح . أنه ليس مسرح الشخصية المفردة أو التفصيل الجزئى او الحدث العابر لكنه لا يطمح لأقل من تقديم قضية بكاملها ، فى شمولها وتعدد جوانبها ، فى جدليـة مكوناتها وصراعها والتحامها ، فى خصوصيتها ومكانها من نسـيج التاريخ كله . والبطل فيه أنسان ونموذج ، فرد ورمز ، جزء وكل فى آن واحد . هذه الجدلية تعنى فى التنفيذ شيئا آخر فالرقصة والأغنية والتعبير الصامت والمسرح السحرى ذاته ، قد تسير فى أتجاه مواز أو معاكس ، وتخلق بذلك مع الحوار نوعا من الصورة المسرحية المتكاملة التى تحمل بداخلها جدلية العناصر المكونة لها ، ومن ثم تدفع بالحركة العامة — الأيقـاع العام — للعمل المسرحى الى الأمام .

من هنا كان على الشكل التسجيلى أن يعرض أخطر قضايا العصر : الحرب فى فيتنام cus وانجولا ، والأرهاب النازى (النائب) ، ومأساة العصر الذرى (محاكمة أوبنهايمر) . والآن يستفيد منه كاتبنا المسرحى اللامع ليقدم قضية الثورة الفلسطينية .

***

دون أسقاط لثورية زائفة ، ودون أوهام تفضح قصور الرؤيـة وعجزها ، ودون رغبة مشوهة فى أطلاق الكلمات الثورية كبالونات الهواء ترتفع ثم تتهاوى ، ودون ولع بمواقف البطولة المسطحة والعيون المتورمة — بفكر ناضج ومستنير ، ومتابعة دءوب للمعلومات والأرقام والوقائع والحقائق ، ومعرفة بالحياة اليومية للعمل الفدائى .. رسم الفريد فرج ابعاد القضية : لماذا تحتم أن تكون الثورة المسلحة هى الخلاص الوحيد ؟ .. ردا على كل الأسئلة وبحثا عن هوية ضاعت منذ ضاعت الأرض ،

وتحريرا للأنسان العربى واليهودى فى فلسطين ، والتحاما بمواقع الثوار ضد الأستعمار والأستغلال فى كل مكان . وشرح كذلك طبيعة القوى التى يراجهها هذا النضال : لا مبالاة الرجل العادى فى أسرائيل وأستسلامه للابتزاز باسم العنصرية ، والأستثمارات باسم المعونات وراء ستار الولاء المزدوج ، وطبيعة الحرب التى تخوضها أسرائيل المدعومة بقوى الامبريالية ، والحدود الآمنة التى تبحث عنها : أنها ليست حدودا جغرافية ما لكنها الحدود التى لا تقف وراءها أية حواجز جمركية . الحدود الآمنة هى الحدود المفتوحة نحو مزارع القطن وحقول البترول وكثافة الأيدى العاملة الرخيصة . وحدد كذلك هدف الثورة الفلسطينية : فلسطين حرة . فلسطين ديموقراطية . فلسطين متعددة الديانات وجزء من العالم العربى . فلسطين عادلة تقدمية . فلسطين أنسانية .

بكلمات الحوار وسطور الشعر والأغانى والرقصات والصور والأقنعة دلل الكاتب على صدق قضيته . لكن المسرحية نجت من جفاف المسرح التعليمى لأن الكاتب أستطاع ان يحقق الهدف الطموح : أن يجمع الدراما والملحمة فى نسيج واحد ، الفدائى أبو شريف ليس تجريد الفدائى لكن له تميزه الخاص : أنه عاطفى يملأه الأنفعال لحظة الألتحام ويحتفظ فى جيبه ببرتقالة ليزرعها على قبر ابيه ، لحظة تردد واحدة حين رأى وجها خيل اليه أنه يعرفه ادت به لأن يجرح فى المعركة ، ورغبة فى التعبير بالكلمة قبل السلاح افقدته حياته كلها : رأى فى الحلم أنه عاد الى بيت طفولته والتقى بصبية يهودية كانت رفيقة لعبه وقد أصبحت الآن جندية فى جيش الدفاع فتسلمه للبوليس ، ورأى فى لحظة الموت نفسه يزرع البرتقالة على قبر أبيه ، وهو يقول لنا محددا خصوصية الثائر الفلسطينى وتميزه عن غيره من الثوار : « ما حدا يعرف شو بيعتمل فى قلب الفدائى الفلسطينى ليحرر أرضه بنسف أرضه . ليرجع أهله لديارهم اللى سكنها الصهاينة يصوب مدفعه الى ديارهم . ما حدا فى العالم يعرف شو شعور الفلسطينى وهو بيدخل أرضه .. وطنه متسلل فى الظلام واعداؤه تحت المصابيح يصخبوا ويضحكوا ويضحكوا ويعربدوا . ما حدا يرصد شعور الفدائى الفلسطينى : حقده وحبه ، براءته وضراوته ، غربته خارج وطنه وغربته بوطنه » .. وهو يرسم كذلك صورة دقيقة الملامح للمليونير الأمريكى صاحب الولاء المزدوج والأستثمارات : « لكى أخدم وطنى لابد أن أعيش فى المنفى ، وأمثل دور الجلاد لأخوتى . وأتعرض للتشهير من جهة وللابتزاز من جهة ثانية .. المانى بنشأتى وعواطفى . أمريكى بثروتى . ليبرالى بالميل . وعنصرى بالضرورة . لم أكن الا خائنا ونافعا لأبناء دينى . طيبا وخائنا .. صديقا وعدوا لأصدقاء هم فى الأصل أعداء ،

وأعداء لأنهم فى الأصل أصدقاء . مزدوج الشخصية وغاضب وحائر . قلبى ينتفض . ويلى من العالم وويل العالم منى .. » .

***

والعرض الذى قدمه سعد أردش امكانية واحدة من أمكانيات هذا النص الثرى وضح فى تنفيذه فقر الأمكانيات (الآلية) من ناحية وتخوف المخرج من المغامرة من الناحية الأخرى . أن مسرحنا بحالته الراهنة — — وكما يكشف تنفيذ عرض النار والزيتون — اضعف من أن يقدم تنفيذا متقنا لعرض من عروض المسرح الشامل . فبقدر ما كانت الاغانى رائعة التلحين والأداء (موسيقى على اسماعيل بأصوات سهير حشمت وكنعان وصفى) ضاقت الخشبة بحركة الراقصين ولم تستطع الأمكانيات القليلة أن تنفذ صور المسرح السحرى على نحو يمكن أن يجعلها جزءا من نسيج العمل كله كما قدمنا .

كانت الصور فى معظم الحالات تستخدم كترجمة أو توضيح للمشهد الدائر ، ولم تكتسب أنتظامها الخاص لكنها ظلت أضافات غير ضرورية ، كما كانت الأشكال التوضيحية والكلمات المكتوبة أقل وضوحا . ومن ثم فقدت جزءا كبيرا من وظيفتها . كذلك قدم المخرج وعدل من ترتيب بعض المشاهد خاصة فى القسم الأول ، وعدل من نهايته ، ويبدو أنه تخوف — لقلة الأمكانيات المتاحة — من تنفيذ بعض المشاهد كما جاءت فى تعليمات المؤلف (مشهد تعرية النساء ومشهد الطيارين الأربعة على سبيل المثال) وجعل النشيد الأفتتاحى للمسرحية نشيدا ختاميا . واستبعد مشهدا كاملا يكشف عن زيف الديموقراطية فى أسرائيل كما أستبعد أستخدام الأقنعة تماما حين جعل الشهود لا يدخلون الى المسرح بأشخاصهم واكتفى بأسقاط صورهم على شاشة العرض . وواضح أن قلة أمكانيات التنفيذ هى التى دفعت المخرج لأن يختصر من النص الأصلى كل ما لا يمكن تنفيذه . وبقى النص بالتالى أكثر ثراء وغنى من هذا التنفيذ . واذا كانت الأمكانيات هى التى الجأت المخرج الى أستبعاد بعض المشاهد وتنفيذ بعضها الآخر تنفيذا متعجلا ، فانه هو المسئول عن بطء الأيقاع الذى ظهر فى لحظات كثيرة . هذا عمل مسرحى يلعب الأيقاع السريع فيه دورا هاما . والمؤلف نفسه يقول فى تعليمات مسرحيته أنها مسرحية أيقاع « سرعة تدفقها وأنتقالها من مشهد لمشهد فى الحال هما ضمان نجاحها » . يجب أن يتصور المخرج أن هذه مسرحية من صنع شباب المناضلين الذين اختبروا حياة الكفاح ، وعلموا بالتجربة الحية أن لحظة تأخير أو تلكؤ واحدة كفيلة أحيانا بأن تفقد أحد المحاربين حياته .. لهذا كانت اللحظات التى يسرع فيها الأيقاع من أكثر لحظات المسرحية اثارة وتأثيرا . كمشهد رقصة الفدائيين والتعبير عن مهاراتهم الحركية ، وتنفيذ مذبحة كفر قاسم ، وبقدر ما كان

الغناء الفردى متميزا وعاملا هاما فى تكوين الصورة المسرحية بوجه عام ، لم تكن الأغانى الجماعية كذلك ، بل أن بعض هذه الأغانى لم تأخذ فرصتها كاملة ، وطغت عليها عوامل اخرى طمست كلماتها كأغنية الفقراء اليهود : يا رب جينا بالمعاد وما لقينا الوعد . رغم اهميتها بالنسبة للمشهد الذى يضم المليونير الأمريكى والدليل الاسرائيلى والفقير اليهودى معا . التحمت بعض الأغانى بنسيج العمل المسرحى وبقى بعضها الآخر ليعطى تأثيرا مستقلا عن التكوين المسرحى . ان استخدام سعد أردش لعناصر المسرح الشامل كانت اقرب لاستخدامها فى المسرح الملحمى منه لاستخدامها فى الشكل التسجيلى فلم تستطع أن تتجاوز دور التأكيد والتوضيح الى دور التلاحم بنسيج العمل كله ، وحين يحدث هذا التلاحم — كما فى مونولوج العائدة الفلسطينية الذى يقطعه غناء قصيدة محمود درويش « رايتك فى جبال الشوك » يعطى المشهد تأثيره كاملا من خلال جدلية العناصر المكونة له ووحدتها معا .

على أن النجاح الحقيقى لسعد اردش هو قيادته الواعية والمتناغمة لهذا الفريق من الممثلين والراقصين والمغنين . فميزة ثمينة من ميزات هذا العرض انه عمل جماعى ، بعد أن سادت الموسم المسرحى لعبة النزوات الصغيرة والبحث عن البطولات والتدليل للذات على حساب العمل ، يقدم لنا سعد أردش بفريقه المتكامل صورة نقية للعمل المسرحى من حيث هو فن جماعى لا يأخذ فيه فرد اكثر من دوره المحدد له وفق الحركة العامة للجماعة . هو من هذه الناحية اقرب لروح جماعة من المقاتلين يعرف كل دوره فيؤديه دون تطويل أو تباطؤ وحقق الممثلون مهمة أن يكونوا متمايزين ومتآلفين فى الوقت نفسه : جماعة الفدائيين (محمود الحدينى وفتحى الحكيم وحمزة الشيمى وشاكر عبد اللطيف) وقائدهم (حسين عبد القادر). والمقدمون الثلاثة الذين تحملوا عبء المعلومات والأرقام والتعليق على الأحداث واستطاعوا أن يصلوا لأسلوب فى الأداء يوفق بين تقريرهم لهذه الحقائق ، وانفعالهم بها . لم يكونوا نتوءات يضيق بها العرض بل ذابوا فى شكله الشامل (نادية رشاد ومحمود يس وعبد الغفور محمد) ، ولعب عدة ممثلين اكثر من دور واحد تتشابه دلالاته ، لعبت رجاء حسين دور الفتاة الأسرائيلية والمذيعة وابنة المليونير ، ولو استطاعت أن تقلل من انفعالها وعصبيتها فى الدور الاول ولو اهتمت قليلا بلياقتها البدنية لأصبحت افضل بكثير ، ولعب محمود حجازى دور مناحم بيجين والضابط الأسرائيلى والدليل ، ولو استطاع محمود كذلك أن يحد من انفعاله وحركته العصبية فى الدور الأخير لكان افضل ، كما لعب صبرى عبد العزيز ادوار الموظف الانجليزى والقاضى والمليونير على نحو مقنع وهادىء .

لقد استطاع شباب المسرح القومى هؤلاء — ومعهم أحمد الناغى

ومجدى مجاهد ومحمد الزكى وآخرون — أن يبعثوا فى نفوسنا طاقة أمل جديدة فى جيل يعطى للمسرح أجمل سنوات عمره وكانوا مثالا لروح الفريق. وهذا هو النجاح الحقيقى الذى يحسب لسعد أردش قائد هذا الفريق .

***

فى المشهد قبل الأخير يقول لنا الفدائيان : أنظروا بشجاعة فى وهج هذا البروجكتور الساطع ، وتمسح أضواء البروجكتورات مقاعد الصالة بصفوفها الكثيرة الفارغة وتصيبنى لذعة الم : هل أستطاع « عباقرة » المسرح المصرى حقا أن يفسدوا الذوق العام مزيدا من الافساد ، وأن يفقدوا الناس ثقتهم بما يمكن أن يقدمه المسرح بالفعل ؟ .. هذا نص عظيم ومتألق ، يحتضن فكرا واضحا وتقدميا ، ويقول الكلمة التى يجب أن تقال اليوم فيتجاوز الأقناع الى الحض والأثارة ، وتقود الخشبة جمهور المتظاهرين فى الصالة .. تعاونت على تقديمه طاقة مخرج ذكى وفريق من الممثلين الموهوبين والمغنين والراقصين ، يقدم الفكر والأمتاع .. أثارة العقل والوجدان .. فلماذا تبقى مقاعد الصالة فارغة ويتزاحم المتزاحمون على مسرحيات الأثارة الديماجوجية والأصرار على المضى فى الحماقة ؟

لمن أتوجه بهذا السؤال ؟ .

من سيقتل الوحش .. هذه المرة ؟ (*)

على سالم مسرحى ذكى ، قدرته كامنة فى رؤيته التى تحمل دائما طابع الجدة والمغامرة . ولأنه ذكى فهو يستطيع أن يفيد — أكبر فائـدة ممكنة — من حصاده الفكرى وإن بدا أحيانا أقل من رغبته فى المغامرة ، وأكثر من مرة أخفق هذا الحصاد فى أن يحمل عبء مغامرته فبدا التخطيط طموحا متوثبا قصرت دون تحقيقه الوسائل والأدوات . والمغامرة قادت على سالم — هذه المرة — وجهة جديدة وجريئة : من وراء قناع بعد قناع طرح المسرحى الذكى قضيته . القناع الأول تعلقه بأســتار أوديب فى الأسطورة والمسرح العالمى ، والثانى اعتماده على رأى — محتمل أو غير محتمل — بوجود علاقة بين أوديب طيبة الأغريقية وأخناتون فرعون مصر . ومن وراء القناعين أقام على سالم ملامح بنائه الفكرى مستغلا التناقض بين الحياة التى نتصورها لأبطال التاريخ والأسطورة وواقع حياتنا نحن وهمومنا المعاصرة مصدرا خصبا لأغناء مسرحيته بالمواقف الكوميدية .

أخذ عن أوديب الأغريقى فكرة الوحش الذى يتهدد المدينة ، فيقضى عليه أوديب (أو يتوهم أهل طيبة أنه قضى عليه) ، ثم يتوج ملكا على طيبة وزوجا لجوكاستا . وأوديب يحمل لطيبة مخترعات الحضـــارة (الجانب المادى من الثقافة) فينعزل فى معمله يجرى تجاربه وتنهمر أختراعاته : التليفون والتليفزيون والميكانيكيات المختلفة . ومن حوله تدور دورة الحكم على الطريقة المعتادة : « أوالح » رئيس الشرطة يحكم المدينة بقبضة بوليسية قوية تطوق حتى أوديب نفسه وتتسلل داخل قصره ، « أونح » رئيس الغرفة التجارية وأول المستفيدين من تصنيع مخترعات أوديب لكنه يجعل لكل نصيبه حتى جوكاستا ، « حور محب » رئيس الكهنة ومدير الجامعة وسلاحه الدجل باسم العلم والتقاليد ، ومن حول هؤلاء أجهزة الأعلام لا هم لها الا التغنى بأمجاد أوديب الذى قتل الوحش ، كذلك مناهج

(*) رفض مسؤول الرقابة فى « روز اليوسف » نشر هذا المقال . وهو ينشر هنا — كاملا — للمرة الأولى .

التعليم للصغار والكبار ، والاعلانات ووسائل الدعاية . وقبل ذلك كله اجهزة القهر والتعذيب لمن يهمس بتساؤل او يهم بكلمة معارضة . الحلقات حول أوديب كلها محكمة حتى أنه صدق ما يزعمه له هؤلاء من أنه من نسل الآلهة ، وسجد الناس بين يدى موكبه فى طريق المعبد .

ودون مبرر كاف يدفع أوديب بالناس لمواجهة الوحش الجديد الذى ظهر فجاة امام الأسوار يعاونه « تريزياس » حكيم طيبة الأعمى وبصيرتها. وتخرج الجماهير للقاء الوحش ثم تعود مهزومة . ويهوم السؤال : لماذا الهزيمة ؟ « كريون » قائد حرس طيبة برجع الهزيمة لسبب أساسى : الخوف قد ملأ قلوب الناس . ويفاجأ أوديب بمعرفة ماكان يفعله أوالح ، فيبادر بطرده من المدينة ، معترفا بعجزه وخطئه يخرج أوديب من طيبـــة ليضرب فى الأرض ، بعد أن يوصى كريون — يعاونه تريزياس — باعداد الناس لملاقاة الوحش من جديد . ولمع الحل فى ذهن كريون : أن يضرب مثالا لشعب طيبة على قهر الخوف فيخرج وحيدا لملاقاة الرحش ويرجع جثة على الأكتاف ، وينهى تريزياس المسرحية متجها الينا بالقول : أن أوديب قد أصبح الآن ملكا للتاريخ والشعراء أما طيبة فستبقى دائما ملكا لشعبها الذى بدا يعى الطريق نحو الحل الصحيح .

***

ليس مهما ما اخذه على سالم عن أوديب وما تركه ، والسير فى هدا الأتجاه فخ ينصبه الكاتب الذكى . لم يأخذ فى النهاية سوى بعض الأسماء، وتيمة صغيرة عن وحش يلقى سؤالا ومن يعرف أجابته يحكم المدينة ويتزوج الملكة الجميلة ، وهى حكاية مألوفة فى الأساطير وحكايات الجنيات دون تحديد . وأجهد على سالم نفسه — فى تقديم نص مسرحيته — حينما أعتمد على دراسة لفيلكوفسكى تؤكد التطابق بين أوديب سوفوكل وأخناتـون فرعون مصر القديمة ، وساق نصوصا تؤكد وقوع كتاب تناولوا أوديب بعد سوفوكل فى أسر الجو الفرعونى ، كى يصبح من حقه — تاريخيا — أن ينقل « احداث » أوديب الى طيبة الفرعونية ، ومن حقه — فنيا كذلك — أن يستبعد من الأسطورة كما صاغها سوفوكل كل العناصر التى لا تخدم رؤيته ، ثم شرح رؤيته هذه فى معادلة طريفة : بعيدا عن حتمية القدر فان أهل طيبة كانوا قانعين بحياة الغباء والرخاء ، ولم يكونوا قادرين — بالتالى على مواجهة الوحش ، مرحبين بمن حل لهم اللغز مقدمين له كل ما يشاء .

لسنا بحاجة لبلاغة دفاع على سالم أو مراجعـــه التى يثبتها فى الهوامش . هذه مسرحية تلتف بستار شفيف من الأسماء والجو القديم كى تحقق هدفين : أن تبعد ما تقوله عن المباشرة ، وأن تتخذ من التناقض

مادة للمفارقة الكوميدية . المناقشة الأجدى والأهم هى : ماذا تقـول كوميديا « أوديب » لعلى سالم ؟ .. ليست هناك بطولة فردية خارقة ، فقد أنتهى عصر الآلهة والملوك الذين ينحدرون عنهـم . وهـذا عصر الأنسان : هو صاحب اللغز ومن يتعين عليه أن يجد حله . لكن الواحد وحده لا يجدى فلابد من الخروج — معا ، خروج أهل طيبة جميعا لملاقاة الوحش ، لأن التمرد أو المغامرة الفردية قد تجد حلا لفرد . أما الخلاص الحقيقى فيجب أن يحمله الجميع للجميع . وأبشع ما يصيب الأنسـان فى رحلة خروجه هو الخوف ، ذلك الشىء البشع الذى يستبد بروحه فيجعله هشا خائرا باحثا عن أمنه الشخصى غافلا عن الخطر الذى يتهدد الجميع بما فيهم هو نفسه . وتقول : أن الحضارة ليست منجزات مادية فقط لكنها صنع الأنسان نفسه ، هو الذى يستخدم منجزاتها وهو الذى يحمل السلاح للدفاع عنها ، وما اسرع ما يتسابق المستفيدون من خدعـة او اكذوبة الى احكامها مستخدمين كل وسائل الأعلام والتعليم والقمع دون تمييز ، من اجل أن تبقى فى النهاية مصالحهم هم : أوالح رئيس الشرطة ، وأونح مدير الغرفة التجارية ، وحور محب كبير الكهنة ومدير الجامعة .

هذا هو البناء الفكرى الذى أراده على سالم لمسرحيته ، والذى نجح فى نقله الى جمهوره بذكاء كبير واستفادة واضحة من المشاهد الصغيرة المتتابعة ، الى خفة وطلاقة فى الحوار ، وتحديد سريع لملامح الشخصيات (مع اهتمام واضح بشخصية « أوالح » وما تمثله) ، وأدارة الأفـكار بنعومة دون أن تثقل الشخصيات بكلمات كبيرة أو تفاصح غير مبرر . وهذا نجاحه الحقيقى : أن يضحك الناس ويحمل اليهم فكرا واضحا دون أن يفقد سيطرته عليهم لحظة واحدة (ودون أن يدفعهم لطرح الأسئلة بينهم وبين أنفسهم كذلك) .

ولابد أن اشير هنا لأننى أعتمدت فى تلخيصى السابق نص المسرحية المنشور . والأختلافات بينه وبين العرض الذى أخرجه جلال الشرقاوى جديرة بأن نناقشها لأنها تمس قلب العمل وبناءه الفكرى والفنى . أول هذه الأختلافات ما يتعلق بنهاية أوديب . فى النص المنشور : يخرج بعد أن وعى أخطاءه ليضرب فى الأرض ويتعلم بنفسه الحقيقة . فى العرض : وقف لينهى المسرحية بالصياح : أن طيبة اصبحت ملكا لأبنائها الذين لابد سيعرفون الحل . ونقل كلمات تريزياس الى لسان أوديب على هذا النحو خدعة تسىء الى بناء العمل لتبتز تصفيق الصالة . (ونلاحظ هنا أن العرض السابق على الخشبة نفسها انتهى نهاية مشابهة دون مبرر فنى كذلك — « تحت المظلة » من اخراج أحمد عبد الحليم) . الأختلاف الثانى هو دور جوكاستا . دورها فى النص محدود وثانوى لكن العرض أضـاف اليها

مشهدين كاملين ونهاية فاجعة . واقحم هذا على العمل دون مبرر فنى لكن المبرر شىء آخر : اضافة بعض مشاهد الاغراء والتعرى والنطق المشبر بمقاطع الكلمات والحروف . الأختلاف الثالث هو اضافة كلمات الفنان (سنفرو) فى المشهد الأخير : ما دام قد ثبت ان الانسان ليس جيد الصنع فى طيبة فان الفنان يعد — باسم أصحاب ورش صناعة الانسان — بأن يقدم هو هذا الانسان اذا أصبح الفن بأيدى الفنانين الحقيقيين .

تلك الأختلافات مسئولية المخرج قبل كل شىء . لكن المؤلف يتحمل قدرا منها كذلك ، وللمسألة كلها وجه آخر عله يتضح فيما بعد . واذا تجاوزنا هذه الأختلافات فان كوميديا « أوديب » التى تعرض باسم « أنت اللى قتلت الوحش » تثير عدة ملاحظات :

❋ ثمة تناقض رئيسى تقع فيه المسرحية كلها . فهى فى الوقت الذى تنفى فيه جدوى البطولة الفردية والتأليه الزائف تلقى بين يدى أوديب — مرة اخرى — زمام المبادرة فيطرد أوالح ويوصى كريون وتريزياس بأعداد الناس لمقابلة الوحش ، ويكون الحل الذى التمع فى ذهن كريون هو المغامرة الفردية من جديد . أخشى أن أقول أن أهل طيبة كلهم مدانون بالعجز فى مسرحية على سالم . حتى حين خرج أوديب لينهى اليهم ما كان يمكن ان يفاجئهم وهو انه لم يقتل الوحش القديم ضاع صوته وسط ضجيج غنائهم له . واذا كان ما يعنيه المؤلف هنا صحيحا .. فأين الطريق اذن ؟ .. هل سيظل أهل طيبة على حالهم هذا حتى يتم صنع الانسان الجديد عن طريق الفن ؟؟ .

❋ لا يستطيع أحد أن ينكر الفن وأهمية دوره فى صنع الانسان . وهذه قضية لا يختلف حولها أحد . لكن السؤال هو : هل الفن هو السبيل الوحيد .. ؟؟ هل هو السبيل الأول ؟؟ .. من المهم ان يتحرر أهل طيبة أولا من كل هؤلاء المستفيدين مما هو قائم ضدهم ، ومن المهم ان يتحرروا من جهلهم (المادى والمعنوى) ، فهذا هو سبيل التحرر من الخوف فى نهاية الأمر . بعبارة أخرى : الخوف ليس مرضا ولكنه عرض ، والفن ليس سبيلا وحيدا الى صنع الانسان الا لو سلمنا بأن كل التغييرات أنما تحدث فى عالم الداخل ، عالم الروح والمثل والحقائق المطلقة ، لا واقع الممارسة والنضال اليومى والجهد الانسانى من أجل حياة لا يتهددها القهر والخوف .

❋ نلاحظ من البداية أن الشخصية الرئيسية فى العمل كله — بمعنى أنها التى تظفر دائما بعناية المؤلف بتحديد سماتها وخلق المواقف المتتالية

التى تعبر عنها — هى شخصية أوالح . (وان كنت أخالف المخرج فى تفسيرها) ، أما بقية الشخصيات فلمسات سريعة تحددها داخل أنماط : حور محب — متشدق بالعلم ومتسلق باسم التقاليد ، أونح — رئيس الغرفة التجارية لا يهتم الا برواج مخترعات أوديب ، وهما معا يقاسمان اوالح شيئا من نفوذه ويتبادلون جميعا الضحك على الجميع . اليهم تنضم جوكاستا — على استحياء فى النص المطبوع ، وصراحة ووضوحا فى العرض . دور جوكاستا دور عرضى وحين أضاف اليه على سالم لم يضف ما يغنيه أو يمنحه دلالة جديدة . كان بوسعه أن ينمى الشخصية فى أتجاه دور جوكاستا فى حمل أوديب على قبول الخدعة والأستسلام لها ، لكنه ركز أهتمامه على شبقها تجاه أوديب المنصرف عنها ، فاضاع فرصة لأغناء الشخصية وأضاف مزيدا من الخلط لشخصية أوديب .

أوديب . هل هو شجاع ؟ .. هل هو حكيم ؟ .. هل هو مثالى يحاول أن يقيم مدينة فاضلة بوسائل قاصرة ؟ هل هو أنتهازى باحث عن الحكم ؟ .. هل هو صادق فى قبوله للخدعة أم صادق فى رفضها ؟؟ .. لا نعرف اجابة هذه الأسئلة كلها فى المسرحية . كل ما نعرفه عن أوديب انه ذكى وذو قدرات عقلية متميزة ، وأنه جاء الى المدينة مجهول الماضى ، وموقفه تجاه الملكة يشير لرغبته فى الوصول للحكم عن أى طريق ، فمن اجل ان توافق على الزواج به يكيل لها الغزل ثم لا يرى فى عريها بعد ذلك الا حريرا من نوع معين ، وهو ليس مفكرا أو عالما بل تستبد به فكرة واحدة — ليست هى حب طيبة على أى حال — هى أن يلغى خمسة آلاف سنة من عمر الزمن فى فترة وجيزة ، ويتضح فهمه القاصر حين يترجم هذا الالغاء الى أجهزة وآلات فقط ، وهو متردد تجاه الخدعة ومحاولات تأليهه : برفضها فى البداية ثم يقبلها فى النهاية . من هنا لا يبدو علمه بحقيقة ما كان يحدث مفاجاة له ولا لأحد . ولعله بعد أن ترك طيبة — فى النص الأصلى — يبحث عن مدينة أخرى يحاول الحكم فيها بخداع الشعب والملكة ، أما فى العرض فلم يفلح صياحه ولا حركته الدائرية الواسعة فى اقناعنا ، وزاغ المخرج من هذه النهاية الضبابية حين أفلح فى أنتزاع تصفيق الصالة للكلمات وتصاعد الأداء .

* أكاد احس فى تأكيد على سالم لدور الفن ، وأشارته الى الفنانين المسئولين الذين يرفضون الأعمال ويجيزونها — الى جانب رغبة قديمة فى تبرير الذات — اشارة الى واقع قائم بالفعل . ولعل فى اشاراته اعتذارا هامسا لأنه قدم — ويجب أن يقدم — التنازلات من أجل أن تعرض اعماله امام ساحة المعبد !

***

اتجه الاخراج الى التركيز على الجوانب البصرية ، فالديكور جيد فى تصميمه وتغيير مشاهده بسهولة وسرعة ، والأضاءة تخدم ألوانه الحارة فى معظمها وتتناسق معها ، وميل المخرج قديم للتلاعب بالأضاءة : الستائر القاتمة والمضيئة والشفافة ، وبقع الضوء بأحجام والـوان مختلفـة ، والمجاميع استخدمها بحركة قد تكون منضبطة لكنها لا تعبر عن معنى ، فوجودها مجرد تزاحم فى لحظات كثيرة ، بل وتتزاحم فى تكوين دائـرى وظهورهم الى الصالة حاجبين عن عيون الجمهور أى شىء آخر فى المشهد . لكن الحركة المسرحية عموما ، واستخدام الأضاءة كانا فى خدمة الكلمة والممثل ، فمشهد سجود الناس أمام موكب أوديب — بتنفيذه وموسيقاه — مشهد ناجح ، كذلك حركة المجموعات الصامتة وهى تغنى فى خلفية الحوار الدائر بين أوالح وسنقرو .

واختيار الأدوار أولا وأخيرا مسئولية المخرج . وهذا العرض يحمل بصمة واضحة لهذه اللعبة التى تفجرت أخيرا : لعبة النزوات الصغيرة وتبادل الأدوار التى تعبر عن نفسها فى أعداد الأعمال المسرحية . وفى هذا العرض لعب أحمد عبد الحليم وجلال الشرقاوى الدورين الكبيرين أوديب وتريزياس . كان أداء أحمد لدور أوديب فاترا وبلا حرارة واذا أضفنا الى فتور التعبير اضطراب ملامح أوديب فى النص رأينا كيف يمكن أن يتعاون الممثل والدور على قتل الشخصية . وفى الوقت الذى كان يجب فيه على أحمد عبد الحليم (مدير مسرح الجيب ، والمخرج ، والممثل) أن يجد أسلوبا لأداء الدور يعكس فهمه الخاص للشخصية راح يؤدى كل المواقف بأنفعال واحد ، وتغيير طفيف فى درجة الصوت ، ولا مبالاة فى كل الأحيان ، وأن كان أداؤه فى الفصل الأول أكثر دفئا وحركة منه فى الفصلين التاليين . ولأن جلال الشرقاوى هو المخرج ومدير المسرح ولن يسائله أحد فقد أحتجز لنفسه دور تريزياس حكيم طيبة وعرافها وصوت الحكمة فيها (يصعب أن أقول صوت الشعب فى طيبة لأننا قد رأينا الشعب على المسرح ، الا لو كان يعنى روح الشعب أو خلاصته .. أو شىء من هذا القبيل !) . فهو يبدأ العرض وينهيه ، ويوجد دائما فى اى مكان دون أهتمام بأن يكون لوجوده مبرر أو لا يكون ، حكمته حاضرة دائما وفى كل المواقف . ومن البداية يتابع جلال الشرقاوى نفسه (ببروجكتور) ضخم يلقى عليه أضاءة متألقة تتابع خطواته التى تذرع الخشبة طولا وعرضا ، وعلى صدره قد تدلت قيثارة دون معنى ، تصحبه نغماتها فى دخوله وخروجه وتكون اطارا لكلماته ، وفى النهاية يهبط الى الصالة (هذه اللعبة المفضلة) ثم يتجه الى باب جانبى للكواليس يعود منه الى خشبة المسرح لينال نصيبه من تصفيق الجمهور . أعترف — رغم كل هذا التدليل القبيح للذات على حساب العمل ، وربما بسببه — أن جلال الشرقاوى كان ممثلا ثقيـل

الحضور ، لم تستطع الشخصية التى يلعبها ، والقيثارة المدلاة على صدره ان تقربه من وجدانى . أما السيدة ماجدة الخطيب فان صوتها ضعف حقيقى على المسرح ، وبعد هذا فلست خبيرا فى الحكم على اجادة مشاهد العرى وتقطيع مقاطع الحروف والكلمات ! .

يقتضينى الانصاف ان أحيى جهد فاروق نجيب الذى لعب « أوالح » فملأ المسرح حركة وضحكا وحضورا لكننى كنت أتصور أداء هذا الدور على نحو آخر : دور رجل الشرطة الداهية بكل معرفته بالحياة والناس ، وقدرته على أن يجد المبرر دائما لقهر الانسان وأذلاله ، هنا تنبع الكوميديا من الدور نفسه لا من التمثيل أو المبالغة فى الأداء . وأذكر مثالا لذلك مشهدين : مشهد أختفاء صديق أوديب من قاعة العرش فى الفصل الأول ، ومشهد التعذيب فى الفصل الثانى . هذان المشهدان الهامان فى شخصية أوالح وما تعنيه كان يجب أن يؤديا بحيث نشعر بخطورة هذا الرجل وقدرته . بعبارة واحدة : لقد أهتم فاروق نجيب بالتعبير عن الجانب الكوميدى من الشخصية ، مهملا بذلك جانبها الآخر الهام وهو مبرر ثقلها فى العمل كله ، فنيا وفكريا على السوء .

بقيت كلمة أخيرة لمدير مسرح الحكيم ومخرج العرض وممثل الدور الرئيسى فيه ، ولزميله أحمد عبد الحليم : المسرح هو فن العمل الجماعى ، وهو الذى يمكن أن يجعل من العمل الفنى قدرة تغيير ، هذا يعنى انه ليس درجات سلم يتسلقها فنانون متوسطو القامة نحو امجادهم الشخصية ومكاسبهم العابرة ونزواتهم الصغيرة . وفى بلادنا ما دمنا لا نزال حريصين على ان يبقى المسرح من القلاع القليلة التى بقيت للثقافة الجادة ، نؤكد للسادة المديرين — المخرجين — الممثلين أن مسارح الدولة ليست أقطاعيات ووسايا على راس كل منها مالك يمنح من يشاء ويمنع من يشاء ، والفنان الحقيقى هو الذى يمكن ان يبقى ، اما المصنوع والزائف فلا يبقى منه شىء بعد الستار الأخير ! .

● موسم ١٩٦٩/١٩٧٠ ●

متى تنتهى اللعبة السخيفة الدائرة ؟ (*)

ليس هذا تحقيقا تقليديا حول موسم مسرحى مضى ، قدر ما هو محاولة للنظر الى « الظاهرة المسرحية » فى بلادنا داخل العاصمة وخارجها، فى مسارح الدولة والمسارح الخاصة ، محاولة لا تقتصر على الحديث عن العروض بل تتجاوزها الى بعض التفاصيل ذات الدلالة . علنا نقترب من الاجابة على السؤال :

هل ساهم هذا الموسم فى خلق مسرح مصرى حقيقى ؟

لنبدأ بمسرح الدولة . قدم هذا المسرح بفرقه المختلفة ــ تسعة عروض جديدة (مقابل أربعة عشر عرضا فى الموسم الماضى) . والنظر الى هذه العروض يلمس تنافرا لا يصدر عن مفهوم متسق لما يجب أن يكون عليه المسرح من حيث واقع حياتنا وهمومنا . لكننا نستطيع ــ بشكل عام ــ أن نجد ثلاثة عروض تقف عند جانب واحد هى : النار والزيتون ووطنى عكا وثورة الزنج . وثلاثة عروض أخرى تحاول الاقتراب من هذا الجانب هى : جان دارك ، تحت المظلة ، أنت اللى قتلت الوحش . والعروض الباقية تقف بعيدا عن هذا الجانب تماما وهى عروض المسرح الكوميدى الثلاثة (واحدها من الموسم الماضى) بالاضافة لواحدة من مسرحيات الجيب هى « حبظلم بظاظا » .

العروض الثلاثة الأولى عن قضية من أخطر قضايا واقع اليوم وهى الثورة الفلسطينية المسلحة . اختارت وطنى عكا أن تتناولها من خلال الكليشيهات واخفقت فكرا وفنا ، وخلطت ثورة الزنج بين التاريخ والحاضر فأوحت الى جمهورها بجو من الارتباك والتشتت ، اما النار والزيتون ــ وهى افضل الأعمال الثلاثة ــ فقد حاولت تقديم القضية خلال شكل من اكثر اشكال التعبير المسرحى حداثة وطواعية ، وجاء العرض امكانية واحدة

(*) مجلة « روز اليوسف » ، ١٩٧٠/٧/٦ .

من أمكانيات تنفيذ نص لا زال ثريا بالأمكانيات . هذه الأعمال الثلاثة — على أختلاف فيما بينها وأختلاف فى وجهات النظر حولها — هى أكثر ما قدم على مسارحنا جدارة بالأهتمام والمناقشة . لكنها تعكس فى مجموعها ومن حيث حجمها بالنسبة لقضايا الواقع درجة من الأهتمام بهذه القضايا أقل مما يجب ومما نتوقع . أما العروض الثلاثة التالية — وتمثل كل نتاج مسرح الحكيم بالأضافة لأول عروض مسرح الجيب — فتحاول الأقتراب من هذه القضايا كل بطريقته : جان دارك بعيدة عن أن تكون مسرحية مقاومة من حيث أن أهتمام جان آنوى كان بعيدا عن تأكيد هذا الجانب قريبا من تأكيد جانب آخر هو أنسانية جان وحريتها فى أختيار مصيرها بالمعنى الوجودى للحرية . واذا لاحظنا أنها العمل الوحيد من المسرح العالمى خلال العام كله عرفنا أننا اضعنا الفرصة اليتيمة أيضا كما ضاعت فى العام الماضى حين أخترنا — من كل تراث المسرح القديم والحديث والمعاصر — « تانجــو » للمسرحى البولندى سلافومير مروجيك .

المسرحيتان التاليتان : تحت المظلة والوحش بحاجة لوقفة اطــول بالنظر الى الظاهرة التى عكستاها معا والتى أتخذت شكل ابتزاز الجمهور واثارة الصالة بطريقة غوغائية وان خرجت على نصوص الأعمــال التى تقدمها فمسرحيات نجيب محفوظ الثلاث : التركة ، النجاة ، يميت ويحيى ، هى قطع حوارية محدودة القيمة تشترك مع بقية أعمال المجموعة التى حمل العرض أسمها دون مبرر « تحت المظلة » فى التعبير عن مظاهر الحــيرة والذهول وتشابه الطرق التى أنتابت الكاتب الكبير بعد ١٩٦٧ ، لكــن الاخراج لم يلتزم بتقديم الكاتب كما هو ، فادمج أحدى المسرحيتين بالأخرى على نحو فج أضر بالعمل أكثر مما افاده ، وأضاف الى المسرحية الأخيرة نهاية مفتعلة تناقض كل فكر نجيب محفوظ بعد ١٩٦٧ .. كى تقف ممثلة وتصرخ فى جمهور الصالة : أن اقتل وقاتل ! .

تنتهى « الوحش » أيضا نهاية مناقضة لنهايتها المنشورة : أختار المخرج أن يضع كلمات تريزياس على لسان أوديب من أجل ابتزاز الصالة . ففى مسرحية على سالم كان أوديب — بعد أن يعى خديعته وخطاه — يترك المدينة ليضرب فى الأرض ويتعلم أجابة السؤال من جديد ، لكنه فى العرض يذرع خشبة المسرح فى خطوات واسعة . ويتصاعد أداؤه وهو يخطب فى أبناء طيبة ، جمهور الصالة ، أن « ستبقى طيبة ملكا لأبنائها » فى محاولة مخادعة لصرف الجمهور عن النهاية الحقيقية ، وأصابة نجاح شكلى خلاصا من موقف مربك أو متوتر ، وضاع جزء مما يود المؤلف قوله وسط هــذا التضليل ! .. لا زالت مسرحية « الوحش » — وأنا أعنى نصها المنشور هذه المرة — تحتمل ملاحظة أخرى فى هذا الأتجاه : ازاحة مركز الثقل عن

القضايا الأساسية وطرحه على قضايا جانبية أو ثانوية . فهذه المسرحية — بكل الملابسات التى أحاطتها — من أهم ما قدمه المسرح المصرى فى العام الماضى ، لكنها واقعة فى أسر تناقض رئيسى فهى فى الوقت الذى تنفى فيه جدوى التآلية الزائف والبطولة الفردية تعود لتلقى بين يدى أوديب زمام المبادرة من جديد ، فهو الذى يطرد أوالح — رمز القهر — من المدينـــة ، ويوصى كريون قائد جيش طيبة وتريزياس حكيمها بأن يعدا الناس للقـــاء الوحش ، ويكون الحل عند كريون هو المغامرة الفردية مرة أخرى . أخشى أن أقول ان أهل طيبة جميعهم مدانون بالعجز عند على سالم ، حتى حين يخرج أوديب ليخبرهم بما كان يمكن أن يفاجئهم : وهو أنه لم يقتل الوحش القديم يضيع صوته وسط ضجيج غنائهم له . اذا كان هذا صحيحا .. فأين الحل ؟ .. يقول المؤلف : بأن يبقى أهل طيبة على حالهم حتى يتم صنع انسان جديد عن طريق الفن . ولا يستطيع أحد أن ينكر أهمية الفن ودوره فى صناعة الأنسان . لكن : هل هو السبيل الأول ؟ .. هل هو السبيل الوحيد ؟ .. من المهم ان يتحرر أهل طيبة أولا من المستفيدين بكل ما هو قائم ضدهم ، ومن المهم أن يتحرروا كذلك من فقرهم (المادى والروحى) لأن هذا هو سبيل التحرر من الخوف فى نهاية الأمر . بعبارة واحـــدة : الخوف ليس مرضا لكنه عرض ، والفن ليس سبيلا وحيدا الى صـــنع الانسان الا لو سلمنا بأن كل التغييرات انما تحدث فى عالم الداخل .. عالم الروح والمثل والحقائق المطلقة لا واقع الممارسة والنضال اليومى والجهد الأنسانى من أجل حياة لا يتهددها القهر والخوف .

هذا الأتجاه يعنى بأبسط الكلمات رغبة فى الهاء الجماهير عن جراحها الحقيقية بحك هذه الجراح ثم ذر الرماد فوقها ، وعلى هذا النحو لن يكون المسرح وسيلة لأن يعى الأنسان واقعه ويعمل من ثم على تغييره ، لن يكون سوى لون جديد من المخدر .. يضاف الى نواح الأغانى وسيل الكلمات المتقاطعة ، لكنه لون أكثر خطورة لأنه يتسلق المشاكل الحقيقية من أجل صرف الأنظار عنها . هنا تكمن خطورته بالذات ! .

ما قدمه المسرح الكوميدى كله دون التناول النقدى الجاد . ثلاثـــة عروض : أولها وآخرها استمرار تلك الأعمال المستوردة من نفاية المسارح التجارية فى أوربا — البوليفار بوجه خاص . فى « حب لا ينتهى » تداولت النص عدة أقلام كالمعتاد : ترجمة وتمصيرا وتعديلا وتنقيحا وحذفا واضافة ، وتولى المخرج بعد هذا كله أكمال عملية التزييف : فكتب بيانا حافلا ضمنه عبارات مثل الصدق الموضوعى والشمول الأنسانى وصلاحية العمل لكل الناس فى كل زمان ، وبعد ان شبع تفلسفا انصرف الى السياسة فتحدث عن المبررات السياسية لتقديم هذا العمل ، ولم ينس الأشارة الى قضية

المصير والمعركة الدائرة والانسان الذى يخوضها وهو يطلق الضحكات !
ثم جاءت المسرحية بعد هذا كله تدور حول المثلث الشهير الزوج والزوجة والعشيقة .. الجديد أن حالة العشق هنا أصابت صاحبها بنزعة تصوف غير مفهومة ولا مبررة . العرض الثانى كان سقطة بكل معنى الكلمة : ثلاث مسرحيات قصيرة واحدة من قصة قصيرة لاحسان عبد القدوس ، والاثنتان الباقيتان من أسوأ أعمال توفيق الحكيم أحداهما كتبت فى الثلاثينات والأخرى فى الستينات وهما معا غير جديرتين بالتقديم على المسرح . الشىء المؤسف حقا فى هذا العرض هو أعتماده — أخراجا وتمثيلا — على شباب المسرح الكوميدى . أهدرت طاقات أكثر من ثلاثين ممثلا وممثلة للخروج بنتيجة يبدو أن الخروج بها مطلوب وهى فشل النصوص المؤلفة والممثلين الجدد بحيث لا يبقى سوى اللجوء لأستيراد مسرحيات البوليفار واسناد بطولتها الى عدد محدود من النجوم ، وهو الأتجاه الذى يتبناه المسرح الكوميدى ويبدو مصرا عليه رغم الفشل والبعد عن واقع الحياة وهموم الناس .

بقيت « حبظلم بظاظة » التجربة الثالثة لمسرح الجيب ، والمسرحية الأولى لفاروق خورشيد ، الذى حاول القصة القصيرة والدراسة النقدية ، ثم المسرح ، وأصاب نجاحه الحقيقى فى دراساته عن السير الشعبية وتقديمها فى صياغات جديدة . المسرحية تحاول أن تقدم صـــورة الأنتهازى فى كل العصور ، فتتخبط بين أروقة التاريخ ودروب الحاضر . وتـكاد تفقـد أنتسابها للمسرح كلما أندفع حبظلم فى خطبه الطويلة ومونولوجاته المكرورة دون ضرورة فنية . ما يمكن أن يكون عيبا فى بناء المسرحية وجده المخرج والممثل الأول نعمة كبرى فانفرد بالجمهور وراح يتقافز على مختلف مستويات الخشبة ويذرع أرضها بالطول والعرض وقال كذابو الزفة : هذا أسلوب جديد فى الأداء ، لكن المسرحية بقيت هجائية ناضحة بالمرارة وكراهة البشر وتبرير الذات ، ومونولوجات طويلة يلقيها مسخ يتغنى بانتصاراته (واهمها أنه قاد أمه لسرير السلطان كى يصبح قائد فرسانه) ، ومناظرات تدور حول معنى الشرف المحوم فى سقف المسرح دون مدلول محدد ! .

هذا حصاد مسرح الدولة فى عام : تناقص فى عدد العروض يعنى أرتفاع تكاليف الأنفاق على العرض الواحد ، وتخبط فى أختيار الأعمـال يعكس غياب خطة واضحة المعالم يمكن أن نتفق على بعضها او نختلف حول بعضها الآخر ، بعد واضح عن قضايا الواقع ومشاكله الحقيقية ، ومحاولة ابتزاز مشاعر الجماهير حين التصدى لبعض هذه القضايا : باسقاط سمات الالوهية الزائفة على الثوار (دفاعا عن جبن الكتاب أنفسهم) ، أو ازاحة مركز الأهتمام عن القضية الرئيسية وطرحه على أخرى جانبيه . ومن حول هذا كله دائرة مغلقة من النزوات الصغيرة والعلاقات الشخصية والأرتجال

الذى تتحكم فيه عوامل بعيدة عن الموضوعية ، ومديرون ينزلون وآخرون يصعدون دون أسباب معلنة أو واضحة .

***

وخلال العام الماضى لمع ضوء جديد : المسرح خارج العاصمة . وتحمس الجميع لهذه الواقعة الحضارية الهامة .. محاولة زرع جذور المسرح فى ارض جديدة ، بعيدا عن الدائرة المغلقة فى العاصمة . وقدمت الثقافة الجماهيرية حوالى عشرين عرضا مسرحيا فى مختلف المحافظات ، تراوحت ليالى العرض ما بين ليلتين الى سبع وعشرين بمتوسط حوالى عشر ليال للعرض الواحد ، واقيمت مسابقة بين عروض المحافظات — احاطتها هالة دعائية واسعة — عقدت المرحلة الأخيرة منها فى القاهرة ، ومنحت الجوائز الأولى لأعمال ثلاثة : الأولى مسرحية ذات فكرة مستهلكة من قبل « المفتش العام » تقول أن الناس يخافون ولا يستحون ، وأنهم لا يستطيعون شيئا سوى ان يظلوا قاعدين بانتظار أن يتفضل المسئولون بزيارتهم وحل مشاكلهم والثانية مسرحية جديدة لمحمود دياب تقوم على تجربة مشابهة لتجربة « ليالى الحصاد » وأن كانت هذه تفضلها فنيا بكثير ، وحقق أخراجها نجاحا شكليا فى استخدام القرية ديكورا طبيعيا للأحداث ، ولو كانت المسرحية اقل تعقيدا من حيث بناؤها وأكثر وضوحا من حيث فكرها ، ولو أستطاع المخرج ان يجد حلا معقولا لمشكلة أماكن الجمهور لكانت نموذجا طيبا لمسرحيات الأقاليم . أما المسرحية الثالثة فهى « عطيل » بعد أن فقدت كل ما بينها وبين شكسبير ، وتحولت الى ميلودراما غنائية ، وكان نجاحها فى أستخدام المخرج لمطرب قنا ومنشديها وراقصاتها . واذا سلمنا بأن الأعمال التى فازت هى نماذج لما يمكن أن يقدم فى الأقاليم فاعتقد أننا نضرب فى أتجاه خاطىء حول الميل الى غرس نماذج مصغرة من مسارح العاصمة فى الأقاليم ، مع رغبة واضحة فى التعالى على جمهور هذه الأعمال ، لأننا — نحن — نعرف ما يرضيه أكثر مما يعرفه !

وقد أشبعت هذه القضايا حوارا ومناقشة فى اللجان المختلفة لمؤتمر الثقافة الجماهيرية ، وقال المجتمعون كلاما كثيرا حول شكل المسرح الذى يجب أن يقدم ومضمونه ، وأقيمت مسابقة للتأليف المسرحى وشكلت لجنة قراءة دائمة ، رغم هذا كله لا زال المخرجون حائرين يلهثون وراء النصوص « الملائمة » : كل وفق تصوره الخاص ورأيه فيما يجب أن يقدمه . صحيح أن المسابقة — بالأضافة للجنة القراءة هذه — قد يسرت بعض النصوص « الملائمة » — بمعنى أنها وصلت حدا أدنى من اقتناع المسئولين عن تقديمها — لكن المشكلة الحقيقية تظل مكانها : ماذا نريد أن « نقدم » لجمهور الأقاليم الآن ؟ .. ومتى يجب أن نتوقف « نحن » بعد أن تستنبت جذور المسرح فى هذه الأقاليم بالفعل ؟

الاساس الفكرى الواضح للنشاط المسرحى خارج العاصمة غير واضح المعالم ، وثمة محاولات تضرب فى اتجاهات مختلفة ، وما « أزمة النصوص » الا تعبير عن فقدان هذا الوضوح ، وثمة اقتراح محدد : لماذا لا نلجأ الآن الى الأعداد المسرحى ؟ .. بوسع عدد ممن يعرفون المسرح معرفة جيدة أن ينصرفوا الى اعداد أعمال من السير والتراث والمسرح العالمى ، اعدادا يتسم بالجدية وأستبعاد كل ما هو متحذلق أو غير ضرورى ، والمحافظة على أن يقول العمل كلمة تلائم نبض العصر ومشاكل الواقع ، لو حدث هذا لأمكننا ان نجد عددا طيبا من الأعمال الجديرة بالتقديم لا تجد عناءا فى الوصول الى وجدان المتفرج وعقله ، وتستطيع أن تجد الصيغة المناسبة بين التبسيط والتسطيح ، بين الأمتاع والأبتذال .

لا زال العمل المسرحى فى الاقاليم طفلا يحبو ، بحاجة لمزيد من العناية والأهتمام ، وبحاجة — قبل كل شىء — لأن يعرف ما يريد وما لا يريد ، وإلا .. طالت فترة الخبط فى كل الأتجاهات ، وتاه الطفل — الذى نتمنى أن ينمو ويكتمل — بين مختلف الدروب والسكك .

***

ويظل المسرح التجارى دائرا فى فلكه المألوف : تملق مشـــاعر أبناء البورجوازية فى المدينة وتدليلهم بحلم اليقظة المبهج فى الثراء دون جهد ، بالمواقف المفتعلة والميلودراما الفاقعة ، باسماء نجوم « الذوق العام » ، بالأشارات والأيماءات الجنسية الصريح منها والمستتر ، بالنبمات المطروقة حتى الأستهلاك الكامل ، بمحاولة الأبهار بحيل المسرح ، بالفكاهة النابعة عن اللفظ وتوليد القافية ، بالزراية بالمثقفين والسخرية بهم .

لا شىء جديد ألا ملاحظتان : الأولى هى أنكماش عدد الفرق التى نقدم عروضها لكن هذا ليس دليلا على انحسار حقيقى بل هو انتقال من شكل لآخر فى أسلوب العمل ، فلا داعى لتكوين فرقة دائمة يلتزم أصحابها بدفع أجور ورواتب ، يكفى أن يجتمع المجتمعون على عمل واحد فيكسبون منه شيئا ثم ينفض سامرهم ، ولا زال بوسعك — اذا كنت مؤلفا أو مخرجا أو ممثلا أو لا علاقة لك بالأمر كله — أن تجمع حولك بعض الناس وتقدم اى شىء ، والمسألة بعد ذلك مرهونة بقدرتك على تحقيق الربح بأى سبيل !

الملاحظة الثانية هى آفة جديدة بدأ استخدامها : تقديم مسرحيات تتملق مشاعر العمال فى محاولة لأجتذابهم الى جانب ابناء البورجوازية ، فتهبط جميلات لتدليك أقدام العمال ، ويسرفن فى التودد اليهم اسرافا مبتذلا ،

والهدف الحقيقى : بيع أكبر عـــدد ممكن من الحفـــلات لعمـــال الشركات والمؤسسات ، ولا بأس بعد هذا كله أن تسمى الفرقة نفســـها بالمسرح العمالى ! .

على استحياء ، ودون أن يعرف كثيرون ، وبامكانيات لا تكاد تبلغ شيئا قدمت جامعة القاهرة أسبوعا لفرقها الجامعية.كان الطلبة — ومعهم عدد من شباب المخرجين — طموحين وواقفين فى قلب عصرنا ، قدموا موتى بلا قبور ، وجيفارا وأنجولا وثورة الزنج . كانت حماسة الشباب وجهودهم النضرة جديرة بالأعجاب ، قبل أيام الأمتحان العسيرة يجرون تدريباتهم ويحفظون أدوارهم ، ويتألق بعضهم وهو يتحرك على خشبة المسرح يتوثب وانطلاق . أن جانبا قليلا مما ينفق على فصل واحد من مسرحية لمؤسسة المسرح كفيل بأن يدعم المسرح الجامعى ، ويجعل منه حقل أستنبات يقدم زهورا جديدة شابة ويفتح أمام حماسهم الطلق أبواب التجريب ، فتتأكد معرفة المسرح الجاد عند الجامعيين من ناحية ، وتكسب الحركة المسرحية — الدائرة حول نفسها — زخما جديدا مستمرا من الناحية الأخرى .

***

دون تعسف ، ودون جدل طويل فان النشاط المسرحى خلال عـــام يمكن تلخيص ملامحه على النحو التالى :

افتقار واضح لوجود نظرية يصدر عنها النشاط المسرحى ، أو على الأقل قواعد عمل تعرف المطلوب من المسرح فى هذا الواقع من الزمـــان والمكان والقضايا الأساسية .

فى العاصمة ، وعلى جمهورها تتنافس فرق مسارح الدولة والمسارح الخاصة ، ومن أجل الأستئثار به تتبارى ، وهى — من ثم — لابد أن تكون حريصة على أن ترضى ذوقه ، فلا تصدمه أو تواجهه ، ويفقـــد المسرح وظيفته من حيث يجب أن يكون سلاحا فى يد الأنسان يكسبه مزيدا مـــن الوعى بواقعه كى يعمل على تجاوزه .

أن جهدا يجب أن يبذل فى أتجاهين : الأهتمام بمسرح الأقاليم من حيث توضيح اتجاهاته الفكرية الرئيسية التى يتجه نحوها ، والأهتمام كذلك بالمسرح الجامعى والعمل على تدعيمه .

والآن ؟ .. بدا دور جديد فى اللعبة . بـــدات بروفـــات مسرحية

« صيفية » فى الأسكندرية : انطونى وكليوباترا على المسرح الرومانى .
تقول : لماذا أنطونى وكليوباترا بالذات ؟ .

لهذه الاعتبارات : انها تلائم المسرح الرومانى فى الأسكندرية وكليوباترا عاشت فى الأسكندرية ، ولانها من ترجمة الدكتور لويس عوض ولأنها من تأليف شكسبير كذلك . فى هذا الموسم « الشتوى » أفتتح نبيل الألفى مسرح الجيب بثورة الزنج ، وفى الموسم « الصيفى » سـيفتتح المسرح الرومانى بأنطونى وكليوباترا ، ولعله فى الموسم القادم أن يفتتح معبدا يقدم فيه مسرحية فرعونية ومسجدا يقدم فيه مسرحية عربية ! ..

فمتى تنتهى اللعبة السخيفة الدائرة ؟

موسم المقاعد الخالية (*)

بوسع من تابع النشاط المسرحى فى السنوات الأخيرة أن يصل لاقتناع بسيط مؤداه أن هذا النشاط آخذ فى التدهور من حيث الكيف والانحسار من حيث الكم . وأنه — كيفا وكما — لم يعد النشاط الذى يمكن أن تعلق عليه الآمال فى أن يضيف شيئا حقيقيا وذا قيمة لحياتنا الثقافية .

ولأن كل الكلمات فقدت معناها من طول ما أستخدمت فى غير مدلول دقيق ، ولأن الحقيقى والأصيل قد أختلط بالزائف والمصنوع : ما تـراه انت حقا يراه غيرك باطلا وفى جعبة الكلمات متسع للجميع، ولأن أعمالا قليلة جيدة تتوارى واعمالا كثيرة متوسطة أو هابطة تغدق عليها الأمكانيات مادية وبشرية بغير حساب ، ولأن أصحاب المصالح قويت روابطهم وساد بينهم نوع من التواطؤ الخفى أو المعلن .. لهذا كله أختلط الحابل بالنابل ، واذا قلت اليوم انك تريد مسرحا جادا يهتم بقضايا الأنسان فى هذا الواقع من الزمان والمكان : يثرى وجدانه بمتعة الفن وينير وعيه بالفكر ويقول لـه شيئا عن علاقته بمجتمعه أو نفسه او عالمه ، اذا قلت هذا نظروا اليك لحظة ثم انصرفوا لما هم فيه : يدعمون عادات التذوق السقيم ويتملقون الذوق العام ويرفعون — تحت كل الشعارات — رايات المتعة الصاخبة أو الغموض الذى لا تكاد تستبين منه شيئا ، أو السقوط على الأعمـال المسرحية العالمية فمسخها وتشويهها باسم أقليمية الثقافة وقوميتها ، أو الوقوع على نفايات مما تقدمه المسارح التجاريـة فى بعض دول العـالم والقناعة به واعتباره أشهى ثمار العبقرية الأنسانية .. ثم وضع « حرفية » المسرح فى خدمة هذا كله ! .

واذا دخلت قاعات المسارح الآن فوجدت البرودة والصفوف الكثيرة الفارغة ، ورفعت نظرك الى ما يلقى عليك من فوق الخشبة وجدت العلاقة قائمة بين القاعة والخشبة. جاء انصراف الجمهور نتيجة طبيعية ومعادلة لمحاولة

(*) روز اليوسف ، ١٩٧١/١/٢٥ .

اجتذابه بالمصالحة وانصاف الحلول ، فبأسم اجتذابه ومن أجله طردنا الفن ووضعنا كل شيء فى غير مكانه الصحيح ، ثم انحصرت المهارة بعد ذلك فى احاطة المضمون القديم بغلاف جديد واخفاء الأفـكار العـادية والمألوفة والمستهلكة والمبتذلة فى أوراق ملونة تحمل كلمات كبيرة تحير البسطاء وترضى الأدعياء ومن يتصورون أنفسهم « ذوى جباه عالية » فلا يقنعون بأقل من الكلمات الكبيرة ، يهزون رءوسهم فى اقتناع لا يهم أصـابوا شـيئا أو لم يصيبوا ، لأن التفاهم قائم بينهم ومن يقدمون لهم اللعبة : « نحن بدورنا حريصون عليكم ، ومن أجل ارضائكم سنلقى اليكم قبل النهاية بحكمة أو عظة أو عبرة فتلقفوها ، ولا بأس أن تركتموها على باب المسرح يكنسها الفراشون بعد الستار الأخير » ! .

***

ولعلنا لا نستطيع أن نتحدث عن أعمال مسرحية (جيدة) منذ عرضت أعمال مثل : (حاملات القرابين ، ١٩٦٨) . و (على جناح التبريزى ، ١٩٦٨) . و (ليلة مصرع جيفارا ، ١٩٦٩) و (النار والزيتون ، ١٩٧٠) .

أما فيما بين ذلك وبعد ذلك فلن تجد فى عمل واحد أكثر من جانب يستحق الالتفات ، لكنها أعمال تعكس فى مجموعها ظاهرة مسرحية معتلة يحيطها مناخ ثقافى خليط ، والقائمون عليها أما هم أسرى مفهومات قديمة عن المسرح ودوره من ناحية ، أو هم — بأخف النعوت — حرفيون لا يعنيهم من الأمر كله سوى رواج الأسم ويسار الحال والباقى بعد ذلك على الله : فكل الأمور جدلية وكلها قابلة للنقاش .. لكننا — نحن المتحذلقين — لا يرضينا شيء ولا يعجبنا العجب ! .

وحقيقة الأمر عندنا أن المسرح ليس نشاطا معزولا عن حركة المجتمع كله ، وأن هذا النشاط الفنى الهام — لعلاقته الوثيقة بالجمهور — يمكنه أن يلعب دورا أكثر خطورة وفعالية اذا عرف الطريق الى جمهوره الحقيقى ، لكنه لن يعرف جمهوره الا اذا عرف الأجابة على سؤال بدهى : ماذا يريد ان يقول لهذا الجمهور ؟ .. وأى اغراء سيقدمه له من أجل أن يعـاود التجربة وأن يخرج من بيته — حيث تعتاد قدماه أرض المسرح ؟ فى عبارة واحدة : أن السؤال الذى لا مهرب منه والذى يجب ان نواجهه هو : من هو الجمهور الذى نريد أن نصل اليه .. وماذا نريد ان نقول له ؟ .

وكل الظواهر الآن تشير لأن مسرحنا الرسمى قد اختار جمهوره واختار كذلك ما يريد أن يقوله . أما الجمهور فقطاع محدود من الطبقة الوسطى فى العاصمة (يطارده حتى الأسكندرية فى شهور الصيف) ، يتبنى المسرح كليشيهاته ويحاول الأستئثار بنجومه ، ويبهره بآليات الحرفة ، ويبتزه بطرح

قضاياه ثم تحويل الاهتمام الى حيث يريد ، يحك جراحه ثم يذر فوقها الرماد ، يمعن الكتاب فى البعد عن القضايا الحقيقية التى يطرحها الواقع (اما بالهرب منها أو بالمبالغة فى أطلاق الكلمات الثورية التى لا تعنى شيئا) ويمعن المخرجون فى استخدام عناصر الحرفة ويغرقون فى تفصيلات جمالية شكلية لأنهم يفتقدون الصدق فيما يقدمون ، ولا يجد الممثلون سوى الامعان فى الأداء ، فى اتجاه الميلودراما أو الفارس .

ولأن المسرح الخاص — بحكم قيامه مستهدفا الربح واستناده الى القاعدة الذهبية : أن شباك التذاكر لا يخطىء أبدا — اكثر حرصا على هذا الجمهور نفسه ومعرفة بما يرضيه ينهزم المسرح الرسمى فى المنافسة ، ويلعق هزيمته وسط البرودة والمقاعد الفارغة . هل تعتقد أن حركة مسرحية تلتهم افضل ابنائها وتقدمهم للمسارح الخاصة يمكنها إن تظل حريصة على جمهورها ؟ ، وهل تعتقد أن الفنان الذى يستطيع أن يقدم للمسرح الخاص عملا « يلائمه » ثم يعود ليقدم للمسرح الجاد عملا آخر يلائمه كذلك مخلص فى أى من الحالتين لشىء بالذات ؟ اذا وجدت كل مخرجى المسرح الجاد عندنا يتجهون للمسرح الخاص ، ووجدت معظم الممثلين كذلك (استثناءات قليلة هى التى لا تزال جديرة بالأحترام) ووجدت بعض المؤلفين بدءوا يحاولون اللحاق بالركب .. واذا عرفت شيئا عن نوعية جمهور هذا المسرح وضرورة المحافظة عليه .. أدركت حقيقة الأمر : أن النشاط المسرحى كله قد أختار بشكل حاسم احد جانبى الأختيار الذى طرحه أريك بنتلى — واحد من كبار منظرى المسرح ونقاده — أمام فنان المسرح : أن يكون ثائرا أو مطية للطبقة الصاعدة .

تلك هى القضية الأساسية التى نعرض لها فى هذه المقالات ونحاول التدليل على صحتها : أن المسرح المصرى الآن أصبح أسير ثقافة طبقة واحدة هى الطبقة الوسطى بقطاعيها : الكبير القادر والصغير المتطلع ، وأن المسرح لم يعد يعنى الا بأن يقدم لهذه الطبقة ما يتملق مشاعرها ويرضيها لأنها هى صاحبة ثمن التذاكر (فى القطاع الخاص) ولأنها الصاعدة فى تحالف الطبقات ، وهى التى أفرزت هؤلاء الفنانين .. ثم قصر فكرهم عن مواجهة كليشيهات الطبقة من أجل تعرية متناقضاتها وكشف الزيف وجوانب السلب فيها . لصالح الجماهير « صاحبة المصلحة الحقيقية .. » .

والوقوف عند أعمال بعينها يعنينا الآن من حيث دلالتها على أبعاد الصورة العامة . وسنبدأ بمسرحيتين : « الانسان والظل » لمصطفى محمود (اخراج حسن عبد السلام) افتتح بها مسرح الجيب موسمه الجديد ، ثم

« الجنس الثالث » ليوسف ادريس (أخراج سعد أردش) وهى العمل الرئيسى الأول للمسرح القومى هذا الموسم . ماذا فى المسرحيتين ؟ وما دلالاتهما المشتركة ؟ مسرحية مصطفى محمود تعرض أزمة مستشار حكم بالأعدام على عدد كبير من المجرمين ثم صحا ضميره فتجسد له ظلا يحاكمه ، وثمة أزمة موازية هى شك البطل فى زوجته وصديقه . تبدأ الأزمتان معا ويخيل اليك انهما مترابطتان ، ثم تكشف بعد ذلك أن البطل يشك فى زوجته منذ زمن طويل (رغم أنك تجد فى حديثها الى الصديق وفى تبادل الكلمات واللمسات الحانية كل مبررات هذا الشك) ، لكن الأزمتين معا مبرران كى تستمع الى آراء المؤلف فى معنى العدالة والقانون والجريمة وعقوبة الأعدام والحرية والشك والحب والخيانة وقوة العرف والتقاليد وروح العصر والرحلة الى الأيمان .. الى آخر تلك « الثرثرة اللطيفة » التى داب مصطفى محمود على كتابتها فى السنوات الأخيرة فجعلت منه نجما من نجوم الذوق العام ، لكنه ليس بالضرورة كاتبا مسرحيا صاحب فكر محدد يستطيع أن يبثه خلال نسيج عمله الفنى . وخرجنا فى النهاية وحصادنا نثار من أرصفة الوجوديين — من كير كجورد الى سارتر — عن الأنسان المحكوم عليه بالحرية ، والحياة التى تظل سؤالا بغير جواب .

ظلت مسرحية مصطفى محمود تؤجل عاما بعد عام حتى تقرر أخيرا أن ترى النور . أين ؟ على خشبة مسرح الجيب الذى لابد أن يحتضن — بحكم قيامه — التجارب الطليعية فى التاليف والاخراج والأداء . لكن العرض لم يقدم لنا شيئا «طليعيا» على الأطلاق ، بل لعل الأمر كان على العكس : مزيدا من الأستسلام لكليشيهات الثقافة السائدة ونجوم الذوق العام : فشغل أسم محمد عبد الوهاب — مؤلف موسيقى العرض — حيزا كبيرا وترددت جمله الموسيقية المألوفة دون حس بالعمل المسرحى ، وقام المخرج بواجبه فانتقل بالخشبة الى الصالة دون ضرورة (جريا على اللعبة المألوفة)، وتلاعب ما وسعه بالأضاءه والحركة والمؤثرات ، وجاء صلاح منصور بوجه انهكه المسرح الخاص ، وكليشيهات نماها فى عروض مثل برعى .. والشنطة .. والقرد .. وأبرزها التصاعد بالأداء حتى أبتزاز التصفيق .

وفى الذيل جاء النقد . كتب جلال العشرى — الذى أخذ على عاتقه تدشين المسرحية فى البرنامج المطبوع وفى ملحق « الأخبار » الأدبى وفى الأذاعة والتليفزيون كذلك — يقول عن المسرحية أنها تفتش عن الحقيقة « داخل سراديب القلب وبين دهاليز الروح » ولكنها تحيل كل شىء الى الضمير .. فهو وحده الحر ، وهو وحده الذى يحمل وزر حريته .. أو لسنا بنفس الحجارة نستطيع — كما قال سارتر — أن نبنى للحرية قبرا وأن نشيد لها معبدا ؟ ... وتنتهى المسرحية ، وينتهى النقد كذلك بطرح المشكلة لا بايجاد الحل ، لأن الحياة نفسها مشكلة بلا حل .

هكذا تكتمل اللعبة : تحت شعار أزمة الانسان المعاصر « التى هى فى العلاقة بينه وبين ظله » ، وتمسحا بكلمات سارتر — الذى فضح مفكرى البورجوازية كما لم يفضحهم أحد — يقدم المضمون القديم فى غلاف جديد ، تحيطه الكلمات الكبيرة كالبالونات الملونة : فى سراديب الــروح ودهاليز القلب ابحث عن الحقيقة . دع عنك الواقع بكل ما فيه ومن فيه واهبط باحثا عن الحقيقة هناك : أن وجدتها فلك أجر وأن لم تجدها فلك أجران .. وما حيلتك اذا كانت مشكلة عصرنا هى العلاقة بين الانسان وهذه « الأغبار التى صنعها بيديه لتصنع له الحياة فاذا بها تنقلب عليه وتتحول الى طيور مسعورة تنهش لحمه وتحيله الى جثة تمشى على الأرض » ؟ !

اذا كان مصطفى محمود يدعوك للغوص فى السراديب بحثــا عن الحقيقة فان يوسف ادريس يدعوك لشىء آخر : أن تصحب بطله العالم ، رمز الانسان بلا مواربة ، فى رحلته الخرافية الى أرض الجنس الثانى .. بحثا عن الجنس الثالث .

● غول انجـولا ●

بين المسرح التسجيلى والكوميديا الموسيقية (*)

من حق عشاق المسرح أن يبتهجوا لهذا العرض الـذى يقدم على خشبة مسرح الجيب عن مسرحية بيتر فايس « أنجولا » من أخراج احمد زكى وأداء فريق من شباب الممثلين .

نعم . من حقنا أن نبتهج لتقديم المسرحى العظيم بيتر فايس (المولود فى ١٩١٦) للمرة الأولى على مسرحنا . فهذا الشاعر والروائى والدرامى الذى خرج من ألمانيا تحت وطأة النازية ليقيم فى السويد مواطنا بلا وطن يحتضن العالم كله فى قلبه ، الثورة موضوعه وقضيته وجوهرته يقلبهـا على مختلف وجوهها . ومن خلال عملية الكتابة ذاتها يكتشف مواقفـه ويحددها . أنه ليس مذهبيا صاحب فكر جامد أو نظرة أحادية يفسر بها الواقع والتاريخ لكنه متفتح القلب والفكر على ما يحدث فى العالم . يراه ويتابعه ويعيشه ، وقد قال عن نفسه مرة (١٩٦٥) أنه ليس فى الموقف الأول : أى المطالبة بالحرية الفردية على حساب الموقف الأجتماعى . وليس فى الموقف الثانى : أى المطالبة بالتغيير الأجتماعى على حسـاب حرية الفرد . لكن مقعده بين الموقفين . وموقفه الثالث ليس نهائيا ولا صارما لكنه كعلاقة الحب : فعل يتجدد كل يوم ، وعلاقة نامية تتحقق بالممارسة والفعل ، وهو يكشف فى مسرحيته المثيرة « مارا ــ صاد » التى نتمنى أن نراها يوما على مسرحنا ــ عن وجوه مختلفة لجوهرة الثورة : مارا الذى يرى العنف وسيلة وحيدة للتغيير . ودى صاد الذى يرى ضرورة الثورة على الضعف البشرى ، وجاك رو وجه الثورة العاطفى ، وكولمبيه وجهها الانتهازى المتخفى وراء القناع ، ثم هؤلاء المرضى الـذى لا تعنى الثورة بالنسبة لهم سوى التحرر من الجوع والحاجة ــ لكنـه يظل دائما متعاطفا مع مارا .و بيتر فايس يكتب بالتزام عميق ، لا لكى

(*) مجلة « روز اليوسف » ، ١٩٧١/٢/٨ .

يتحرر من وطأة قهر داخلى لكنه يسير على خطى بريخت العظيم ، يرفض الحياة فى مجتمع « بورجوازى غربى » . ويرفض أن يستسلم للعلاقات الأجتماعية التى تتحول دائما لمصلحة المستغلين وقوى القهر . على الفن أن يمتلك القدرة على تغيير الحياة والا فقد مبرر وجوده . وعلى الفنان أن يكون دافع تغيير من أجل تحقيق المجتمع الأشتراكى المثالى : الذى يتمتع فيه الفرد بأكبر نصيب من الحرية داخل أطار أنسانى رحب وشامل. ومن هنا كان طبيعيا أن تلقى أعماله هوى لدى هؤلاء المسرحيين الذين يقفون فى صف الأنسان وقضاياه فى مواجهة العابثين واليائسين والمتشائمين والباحثين عن حلول لمشاكل الأنسان فى عالم آخر : أخرج له بيتر بروك « مارا — صاد » ، وأجرى قراءات لمسرحيته الأخرى « التحقيق » التى أخرجها أيروين بسكاتور فى ١٩٦٥ قبل موته بعام واحد . وبفضل بيتر فايس أصبح المسرح التسجيلى اليوم ظاهرة صحية جديرة بالحياة فى مجتمع تعقدت مشاكله وأشتبكت جذورها ، فمهما بلغت درجة تعقد الحقيقة ألا أنه يمكن دائما تفسير تفاصيلها تفسيرا واضحا وأتخاذ موقف منها ، وهذا ما يعطى المسرح التسجيلى مبرر بقائه : أنه ينتقى من كل مصادر المعلومات ما يعرضه ويقابل بينه ، أو هو — بكلمات فايس — « يختار من جزئيات الواقع عينة قابلة للاستعمال والعرض .. نموذجا للأحداث الحاضرة والهامة .. » وعن طريق أستخدامه لاسلوب التقطيع تبرز تفاصيل واضحة وسط الفوضى التى تسيطر على مادة العالم الخارجى ، ويتضح الصراع القائم خلال مواجهته لتفاصيل متناقضة معتمدا على الوثائق منطلقا الى وضع أقتراح عملى أو رفع نداء أو أثارة سؤال جوهرى .

***

و « أنجولا » أو « أنشودة غول لويز تيانا » .. من آخر أعمال فايس (قدمت للمرة الأولى فى السويد فى يناير ١٩٦٧) : من خلال الوجود البرتغالى فى أفريقيا يكشف فايس تاريخ أستعمار أنجولا وطبيعة القوى المستعمرة والمساندة لها : المستوطنين البيض ورجال الدين والعسكريين والأفريقيين المتميعين الذين يحاولون التكيف ، ومن الخارج : شركات الأحتكار والبنوك العالمية التى تستغل ثروات الأرض وأيدى العاملين ، ومن ورائها الأستعمار الأمريكى والعالمى وحلف الأطلنطى . الصراع قائم بين كل هؤلاء من ناحية . وشعب أنجولا : رجاله ونسائه وأطفاله من الناحية الأخرى ، لهم كل ثروات الأرض وجهد العاملين وللانجوليين الفقر والبطالة والتشرد والسجون والمعتقلات والأرهاب حتى الموت ، لا يستطيع الواحد منهم أن يقطع لحسابه أشجار الغابة أو يربى الماشية أو يبنى لنفسه بيتا فى المدينة التى لا يجد فيها سوى أحقر الأعمال : خادما للسيد الأبيض أو عاملا يستخرج ثروات بلاده كى تحمل خارج الحدود ثم ترتد

الى صدره أسلحة مشرعة ومزيدا من مشروعات استنزاف الأرض والجهد. ويؤرخ فايس لانتفاضة ضد الأستعمار البرتغالى فى مارس ١٩٦١ حين هم المقهورون يوما بتحقيق حلمهم فى التحرر فتساقطت عليهم النيران تحرق الأرض والغابات والناس والأطفال والأحلام . ينهار الغول المسخ على وجه لكن هذه ليست نهاية القصة :

« ولسه فيه جنرالات
ورجال صناعة وأصحاب متاجر
مالكين شيكات وفرق بوليس وعساكر
ولسه كل بتوع العالم الغربى
راح ييجو فرقة
لحماية الأموال
اللى خدوها زمان بالنهب والسرقة .. »

هذا الكشف العلمى عن حقيقة الأستعمار ودوافعه للتسلط يؤكده فايس فى رؤية تشف حتى تصل مستوى الشعر : من خلال التعارض والتقابل ، ومن خلال أستخدام الوسائل المسرحية : البانتوميم والأقنعة وخيال الظل والكورس وخشبة المسرح العادية والعدد القليل من الممثلين الذين يتبادلون الأدوار . على أن التجربة التى قدمها أحمد زكى تستحق المناقشة : لقد أباح المخرج لنفسه قدرا كبيرا من الحرية فى تقديم العمل ، حرية كادت أن تخرج به عن النص الأصلى : أستعان أولا بالشاعر فؤاد حداد كى يصوغ الترجمة النثرية للمسرحية التى قدمها يسرى خميس ، وأستعان بالموسيقى ثانيا لتصاحب جميع مشاهد العرض .. ما يغنى منها وما يمثل على السواء ، وغير ثالثا من عدد الممثلين وطبيعة أدوارهم : كان فايس ينص على سبعة ممثلين يؤدون مختلف الأدوار بالتبادل لكن احمد زكى خصص خمسة ممثلين ليؤدوا دور قوى الأستعمار المستغلة : الغول (أحمد زكى) ورجل الـــدين (المرسى أبو العباس) والجنرال (ابراهيم عبد الرازق) والمستوطن الأبيض (عادل زكريا) وامرأتـــه (ليلى سعد) فى مقابل خمسة آخـــرين يمثلون أدوار الوطنيين : مديحة حمدى ، سناء يونس ، رءوف مصطفى ، فهمى الخولى ، فاروق يوسف . ومع هؤلاء وأولئك عدد من افراد الكورس يقومون بالترديد والغنـــاء وتكوين جماعات محايدة ، هذا كله بالأضافة لأستخدام الأضاءة كمؤثر مسرحى (على خلاف النص) وبعض التبديل فى تتابع المشاهد وتكرار نشيد ختامى للعمل كله .

هذه الحريات التى اباحها المخرج لنفسه تجعل من حقنا القول بأن

أحمد زكى لم يقدم نص « أنجولا » بقدر ما قدم عرضا يعتمـد اعتمادا اساسيا على هذا النص . ولا شك فى أن أحدا لا يستطيع أن يفرض على مخرج العمل شيئا ما دام يصدر فى عمله عن وجهة نظر متكاملة : لقـد حول أحمد زكى المسرحية التسجيلية الى عرض موسيقى تلعب الكوميديا فيه الدور الأساسى من خلال التقابل بين المواقف المتتابعة . فعنى عناية خاصة بابراز التناقضات بين الفريقين اللذين حددهما منذ البدايـة : الأنجوليين والمستعمرين . ولا شك فى أن هذا التقابل مقصود فى النص الأصلى للمسرحية (مثال : بعد مشهد ناشرى الحضارة « مين غيرنا احنا اللى بيصنع شىء فى أفريقيا مفيد .. الخ » يأتى الأنجولى الذى يحاول ان يلتمس لنفسه عملا فتصده المدينة والغابة والحقول — بعد مشهد الزنجى المتكيف يأتى مشهد التسعة والتسعين فى المائة غير المتكيفين .. الخ) . التناقض بين المواقف المتتابعة اذن مقصود عند فايس لكن المخرج اختار أن يجعله النمط الأساسى فى عمله . واذا كان تحديد الأدوار على هذا النحو قد افاد المخرج وجنبه ضرورة تحديد صفة كل ممثل يؤدى اكثر من دور فقد أوقعه كذلك فى تفسيرات غير صحيحة لبعض المشاهد ، واضرب مثالا بمشهدين : مشهد الخادمة « آنا » ، المفروض أن رجل البوليس هو الذى يضربها ويجهضها حين تتجه اليه بشكواها ، أما أن يضربها المستوطن الذى تعمل بخدمته فهذا يخالف ما أراد المؤلف أبرازه من تواطؤ أجهزة القمع المحلية ضد الأنجولبين . وفى المشهد التاسع : وزير العدل الأجنبى الزائر يلعب دوره الجنرال ورجل الدين ، هذا أيضا غير ما يريد المؤلف أن يقوله ، كذلك يقدم المخرج الجنرال نفسه فى دور مدير البنك الزائر ويضع كلمات الغول على لسان المستوطنة البيضاء .. الخ . وقـد ساعدت صياغة فؤاد حداد بتكهتها المصرية الخالصة على اضفاء الجو الكوميدى الذى يريده المخرج ، وكانت فى كل الأحوال مضـيفة للنص ومفسرة له ، بل ومعدلة من ركاكة الترجمة النثرية فى أحيان كثيرة .

كانت صياغة فؤاد حداد تتسق تماما وما أراد المخرج ، كذلك كانت الموسيقى التى وضعها عبد العظيم عويضة عاملا اساسيا فى تقديم النص حسب وجهة نظر المخرج : أمده بجمـل موسـيقية تتردد فيها انفاس فولكلورية أحيانا استطاعت بالتعاون مع الصياغة الشعرية أن تضيف لمسة مصرية خالصة : عذبة ورائعة الى العرض .

وتحققت وجهة نظر المخرج اكمل ما يكون . استطاع أن يقدم لنا عرضا حيا وساخنا ونابضا ، لعب فيه الأيقاع السريع دورا هاما فى ابراز التناقض وتأكيده بين طرفى الصراع . لقد صاغ احمد زكى لونا من التوازن الرائع بين الأمتاع والأقناع ، لم يهتز هذا التوازن الا لحظات قليلة كانت تبـدو

مثقلة بالرغبة فى التطريب أو ميلودرامية الأداء لكنها لحظــات قليلة لم تستطع أن تخل بهذا التوازن الممتع حقا بين الفن والفكر .

أن النجاح الذى حققه عرض « الغول » يؤكد من جديد حقيقة الأزمة التى يمر بها المسرح الجاد ويشير الى أحد سبل الخروج منها : هذا نص عظيم كتبه مسرحى معاصر يحيط بوعيه وقلبه مشاكل الثورة فى هذا العالم الذى أصبحت فيه مشكلة الأنسان المعاصر لا فى سراديب الروح ولا دهاليز القلب ولا فى متاهات الخيال الجامح لكنها بالفعل فى أرض الواقع : واقع الأستعمار ونزف الثروات والقهر والعمل الشاق والأرهاب وممارســة أبشع أنواع الأستغلال تحت كل الشعارات ، أستطاع أن يحمل عبء أدائه فريق متكامل من الممثلين وأن يقدموا لنا صورة كدنا ننساها وسط تزاحم النزوات وبطولة النجم الفرد : صورة المسرح كفن جماعى يهدف الى تغيير الواقع والمشاركة فى صنع مستقبل أفضل للانسان .

نهاية متفائلة رغم اليأس الكامل (*)

الدكتور آدم عالم فى الميكروبيولوجى — ورمز الانسان بلا مواربة — مشغول بالبحث لاكتشاف مصل ارادة الحياة بعد أن فرغ من اكتشاف مصل ارادة الموت ، وهو يسمع صوتا ملحا وآمرا (صورة من صور القهر المألوف فى عالم يوسف ادريس) يهيب به أن يترك عمله الآن « لأن لديه موعدا فى العتبة » ، وفى العتبة يبقى يومين بلا حراك قبل ان يأتيه رفيق الرحلة الخرافية ويحمله فى السيارة « كيلو لفوق » ثم يهبط به على أرض الجنس الثانى ، ويالها أرضا حافلة بالغرائب ! :

الشجر فيها يتكلم ويرقص ، ويغدق على آدم من ثمره ومائه ، وتغويه شجرة « التمر حنة » فيرتكب معها الخطيئة الأولى ، ثم يلتقى بكائن نصفه خروف وآخر جاء من امتزاج شعاع بزهرة باغنية وعالم هو فى الحقيقة قاتل ، بل هو اول قاتل فى التاريخ : قابيل نفســـه ومنه يعرف آدم سر النداء الملح والهتاف الآمر : مطلوب منه أن يتحد بكائنة تسمى « هى » آخر من بقى على قيد الحياة من سلالة الأخ القتيل لا القاتل ، وهى : وليمة جنسية حافلة وهى كذلك روح التواؤم والقوة الدافعة الى الحب والتآلف بين العناصر المتنافرة . لكن هذا لا يحدث : « هى » تبتعد والعالم يموت ، منذرة بفقدان التواؤم والتآلف ، ويهبط آدم الى معمله وقد وعى الدرس الذى كان يعرفه من البداية : « الارادة هى سر التحقيق ، يكفى أن تريد شيئا فيكون لك » .

وفى معمله تاتيه هيلدا الباحثة الآتية من بلاد الشمال -- وهى نفسها شجرة التمر حنة — وتنجاه بحب طاغ متفجر يرفضه فى البداية ثم يعود ليقتنع به فيجد فى مطاردتها وحين تنبئه بانها ايضا كان لـــديها موعد فى

(*) روز اليوسف ، ١٩٧١/٢/٢٣ .

العتبة » يرى فيها ، هى ، القادمة من العالم الآخر .. لكنها لا تـدرى من هلاوسه شيئا وترفض الدخول فى « علاقة » حب من جانب واحد ، ولا يجد آدم مفرا من العودة لعمله وهو يعتقد أنه قارب أكتشاف مصـل ارادة الحياة ، فيجرى التجربة على أحد الأرانب لكنه يموت وتنفجـر مساعدته « نارا » فى مونولوج طويل تتهمه فيه بالصغار والجبن والبحث من أجل الجوائز والمناصب وأفتقاد الحب الكبير الذى لابد أن يملكه هؤلاء الذين يغيرون وجه الحياة ولكى تثبت صحة دعواها تندفع الى الأنتحار فتحقن نفسها بمصل ارادة الموت .

نهاية متفائلة : من قلب الفزع الأعظم يواتيه الالهام فيصل لأكتشاف مصل ارادة الحياة ويحقن به نارا فتعود اليها الحياة ، وليكتشف آدم أنها « هى » فى أرض الواقع ، وأنه كان لاهيا بالبحث عنها فى أرض أخرى ! .

تلك هى الخطوط الأساسية فى مسرحية يوسف أدريس يجهدك أن تلم نثارها وسط اكوام الكلمات التى لا تبنى موقفا ولا تدفع حـدثا الى الأمام : كلام فوق كلام ! ..

***

وليس من قبيل التنقيب فى الحفائر القديمة أن نرجع لقصة قصيرة نشرها يوسف بعنوان « هى » قبل شـهور قليلة من عرض مسرحيته (المجلة . أغسطس ١٩٧٠) ، ففى هذه القصة كثير مما شملته المسرحية بعد : فيها هذا البطل الذى « يؤمن بالعلم ولا يؤمن بالخرافة » وفيها هذا القهر المتمثل فى نداء ملح آمر ، وفيها هذا البحث المحموم عن « هى » فى عالم آخر له معظم سمات عالم المسرحية ، وفيها كل هذا الطابع الشهوانى الملتصق بهى ، كوليمة جنسية . الفرق بين العملين أن البطل أستطاع فى القصة القصيرة أن يرى « هى » ويظفر بلقاء جنسى معها . انظر كيف حدث التحول : « أشارت وأطفئت الأنوار تماما حتى العمر انطفأ وتحسست جسدها وأنا ذاهب معها فى قبلة واقشعرت يدى وهى تلامس فخذها ، كان خشنا مليئا بالشعر رفيعا طويلا كساق المعزة ينتهى بحافر كحافر الحمار ، اكتشفت أن الأنثى التى أنا غائص فيها كانت مؤخرة رجل فاجر الشذوذ » ! .

أخذ يوسف من قصته جوهر الرؤية : النداء الملح الآمر والبحث عن تجسيد الأمنية فى عالم آخر ثم الرجوع من الرحلة الخرافية بالفشـل والمرارة . واضاف اليها القضية التى انشغل بها آدم (الحياة والموت) والدرس الذى وعاه فى النهاية (الأرادة) ، وحين أضاف ما أضاف كان يتحرك داخل عالمه الفكرى الذى عرفناه منذ « الفرافير » : الأستسلام

للقهر الكونى الذى لا مفر منه فى « الفرافير » ، الأستسلام للشر الأخلاقى الكامن فى الكون والذى لا مفر منه الا بالجنون ومحاولة تفجير الكوميديا منه فى « المهزلة الأرضية » ، رفض جميع النظم وأدانتها فى « المخططين »، هنا تعمق الفكرة ويأتى البحث عن (السوبرمان) أو (الجنس الثالث) نتيجة اليأس الكامل من الأنسان فى هذا العالم والتماس خلاصه فى عالم آخر . لماذا يلتمس يوسف أدريس عالما آخر ؟ .. لماذا يصرف وجهه عن عالمنا ؟ .. لأن الأنسان يقتتل منذ بدء الخليقة ، فالحيوان لا يتربص بالحيوان ولا يقتله ، أما عالمنا فثلثه يقتل ثلثه الثانى على حين يتفرج الثلث الأخير .. منذ البداية اذن والقتل معلق فوق الرقاب بلا مناص ، ومن أجل تعميق هذه الخطيئة يوحى الفنان الخالق لبطله بان يرتكب خطيئة طازجة يحمل وزرها على يديه : الجنس لا القتل هذه المرة ، فيقع فى غواية « التمر حنة » من جديد .

أنسان يوسف أدريس ملعون لأنه قاتل وخاطىء . والحل ؟ فى الأرادة . فى أن تريد . أن أردت شيئا فعلته أو أردت شيئا كان لك . هكذا اذن : الحل داخل هذا الأنسان الملعون نفسه لا خارجه . بالأرادة وبالحب العظيم نستطيع أن نصل لأنسانية أفضل وأرقى . فالصغار لا يصنعون الحياة والعاديون ليس لهم متها الا أن يعيشوها : يأكلون ويشربون وينسلون ويعانون المهانة ولكنهم يستمرون فى الحياة ، اما الذين يقع عليهم عبء تغيير الحياة فهم الأفراد « الأرقى » الذين يملكهم حب جنونى مهووس للحياة . ارأيت الى اين يصل بنا يوسف ادريس ؟ لأرادة القوة . لأحتقار الأنسان العادى . أحتقار الملايين الذين يصنعون الحياة والذين هم وقودها اليومى . ويبقى السوبرمان موجودا على الأرض : فى نخبة ، فى صفوة ، فى قلة هم الذين يحبون الحياة وهم الجديرون بها . هذا بناء متكامل ، متساند ومتسق مع نفسه ، ويحتم أن تكون نهاية العمل هى موت « نارا » وأنهيار كل الآمال ، اما بعثها للحياة مرة أخرى فقد جاء أشبه بنهاية سعيدة مفتعلة : هى على مستوى بناء المسرحية شىء يأتى بعد الذروة . وعلى المستوى الفكرى شىء يناقض المفهوم العام الذى تصدر عنه المسرحية . قد تكون هذه النهاية حلا لمشكلة الجمهور أو النقاد أو الدكتور آدم ، أما المسرحية نفسها فتبقى بغير حل .

هذه هى « الجنس الثالث » فى نهاية الأمر : يأس مطلق من أنسان هذا العالم لأنه قاتل وخاطىء وينبغى طرحه جانبا والتماس السوبرمان فى عالم آخر .

***

من الحق أن نقول أن سعد أردش مخرج ذكى جعلنا نشعر بوجوده معظم لحظات العرض ، أستخدم الموسيقى أستخداما ذكيا فى الفصول الثلاثة وأضاف للفصل الأول رقصة جماعية وثلاث رقصـــات منفردة ، واستطاع فى الفصل الثانى أن يستخدم المسرح الأسود والستائر المضيئة أستخداما جيدا وأن يحكم تنفيذها .. أحسست فى الفصلين الأول والثانى بوجود المخرج الذى يغمز بعينه لجهمور المشاهدين فى أبتسامة متواطئة : أنا هنا ، وسأخلى بينكم وبين النص فى الفصل الثالث . لهذا جاء هـــذا الفصل أكثر الفصول مدعاة للملل . لم يتزاوج الاخراج والنص (كما أكد الدكتور على الراعى) لكنهما تجاورا فقط . بوسعك أن تعزل لحظات قليلة من الرقصات أو تنفيذ المسرح الأسود ، ولن يبقى لك بعدها سوى جمل طويلة من كلام يفضى بعضه الى بعض . حمل عبد الرحمن أبو زهرة عبء نص مجهد تضيع فيه معالم « شخصية » يريد الممثل أن يضع يديه على ملامحها الفكرية والنفسية والروحية : آدم مشغول بالبحث فى سر الحياة والموت ، هذا أنشغال مبرر ومشروع ولخدمة الأنسان .. لكن هذا الصوت القاهر الآمر : ما مصدره وما مغزاه ؟ وهذه الرحلة الخرافية الى أرض الجنس الثانى : ما دلالتها ومعناها ؟ وبعدها الأرتداد الى المعمل من جديد ! أية حيرة يعانيها ممثل دور بلا ملامح ؟ لكن عبد الرحمن كان مجتهدا ومخلصا ، أستطاع أن يقتنص لحظات أداها ببراعة ممثل عظيم (حيرته أمام القهر الذى يبقيه بغير حراك فى الفصل الأول — المائدة الوهمية فى الفصل الثانى — استخذاؤه أمام أتهامات نارا فى الفصل الثالث) اذا فاتته الشخصية المتكاملة فلم تفته اللحظات التى تألق فيها وحمل عبء العمل كله وكان بطله الحقيقى .

والى جانبه وقفت محسنة توفيق (نارا) : حية منطلقـــة فى دور « صبى المعمل » فى الفصل الأول ، متوترة ، مرتجفة لهـــول النتيجة ثم مندفعة للاتهام فى الفصل الثالث . كانت مقنعة لكنها لم تكن أفضل ما يمكن .. فهى تملك أكثر مما تقدم . أما ماجدة الخطيب .. فبالاضافة للتناقض الواضح بين تحديدها فى نص المسرحية وحقيقتها فان صـــوتها ضـــعف حقيقى على المسرح ، ووجودها على خشبة المسرح — منذ الموسم الماضى وفى مسرحيات متتالية يطرح سؤالا : هل يمكن لنجم من نجوم « الـــذوق العام » أن تصبح ممثلة مسرح لمجرد أنها كذلك ؟ .. بعبارة أخرى : هل اختلطت المعايير الى الحد الذى تصبح فيه نجمة « دلال المصرية » هى نجمة المسرح القومى دون تمييز ؟ .. لمن أوجه هذا السؤال ؟

فى كل مرة يعرض فيها عمل ليوسف أدريس تثور الزوابة،ويوضع يوسف

كله — وبكل ثقله فى حياتنا الفنية والأدبية — موضع التقييم من جديد ، وعلى أساس هذا التقييم تتخذ المواقف من العمل الجديد .

فى ١٩٦٦ كتب د.لويس عوض عن المهزلة الأرضية : هل بقى أن نصلى من اجل يوسف أدريس ؟ .. وبعد خمس سنوات كاملة يمكننا أن نصوغ السؤال على نحو آخر : ألم يبق الا أن نصلى من اجــل يوسف أدريس ؟

أضواء المسرح خارج العاصمة (*)

على أمتداد أيام الشهر الماضى قدمت « الثقافة الجماهيرية » أكثر من ثلاثين عرضا مسرحيا فى المسابقة التى تجريها لأختيار أفضل العروض . قدمت العروض على خمس مراحل : فى الزقازيق (٨ عروض) ودمنهور (٧ عروض) وبنها (٥ عروض) وأسيوط (٧ عروض) والقاهرة (٥ عروض) ، ليبلغ المجموع أثنين وثلاثين عرضا قدمتها فرق مسرحية فى القرى والمدن وعواصم المحافظات . وأود قبل أن اتعرض لبعض الملاحظات حول هذه العروض ان افرغ من تأكيد حقيقة لا خلاف حولها وهى أن أنتقال المسرح الى الأقاليم وغرس جذوره فيها واقعة ثقافية وفكرية لا شك فى اهميتها : هى محاولة لتقديم المتعة الفنية والزاد الفكرى لجماهير عاشت محرومة تماما من اى زاد فنى أو فكرى . وهى محاولة للتعرف على نبض الجماهير وتجسيد مشكلات واقعها . ثم هى محاولة قد تثمر — على المدى البعيد — اثراء فن العاصمة بمصدر حقيقى للخصب والتجدد ..

لهذا كله هى تجربة جديرة بالمتابعة والتقويم .. وجديرة بأن نناقشها من أجل أن نضىء أمامها طريقها الحق : أن تصبح التحاما حقيقيا بجماهير الأقاليم لا تصدير نماذج مصغرة من مسارح العاصمة اليهم . ولعل اليوم الذى تقدم لنا فيه المحاولة ثمارها لا يكون بعيدا : فتهب على فن مسرح الطبقة فى العاصمة رياح جديدة محملة باحتياجات الجماهير فى بلادنا : العاملة على امتداد الحقول ومراكز تجمع المصانع ، على رقعة تمتد من رشيد فى اقصى الشمال لأسوان فى أقصى الجنوب ، تتنوع مشاكلهم وهمومهم وطرائق حياتهم لكنهم يشتركون فى حقائق أساسية : هذا الواقع المتخلف ثقيل الوطأة من ناحية ، والتشوق الممتد عشرات السنين حرمانا كاملا من ثمار الفن من الناحية الأخرى . بعدت الشقة بينهم وبين فنونهم التلقائية والمأثورة . والعاصمة البعيدة لا تضع الفنون الجديدة (السينما والمسرح بوجه خاص) لتلبية احتياجاتهم .

(*) روز اليوسف ، ١٩٧١/٥/١٧ .

هذه المهمة الصعبة يحاول أن يقوم بها جهاز الثقافة الجماهيرية مع قدر من التعاون — بزيد أو ينقص حسب رغبة مسئول الحكم المحلى — مع المحافظات . وفرسانها عدد من شباب المسرحيين يتفاوتون تعليما وثقافة ومعرفة بالمسرح وصدقا مع الجماهير ، لكنهم يحاولون فيفشلون وينجحون . لعل من فشلهم ونجاحهم أن تتحقق لجماهير الأقاليم متعة الفن الذى يلبى احتياجاتهم . ولعلهم يستطيعون من خلال ممارستهم كذلك أن يصوغوا شكلا للمسرح المصرى لم يستطع مسرحيو العاصمة وضع ملامحه فى حجرات مسدلة الستائر ! .

بكل التقدير للجهد الذى يبذله معظم هؤلاء الشبان وسط ظروف غير ملائمة للأبداع .. وبكل التقدير للاهتمام الصادق بفن المسرح يبديه فلاحون وعمال وطلبة وموظفون صغار ، وفنانون شعبيون وهواة قدامى ، وبكل التقدير لشجاعة بعض الطالبات والعاملات وتصديهن لضغوط اجتماعية مختلفة حين يشتغلن بالتمثيل والمسرح فى معظم اقاليمنا .. بكل التقدير لجهد هؤلاء جميعا والحرص على استمرارهم أرجو أن تفهم الملاحظات التالية :

من بين الأعمال المقدمة نصوص لكتاب مسرحيين لهم تاريخهم الطويل او القصير على المسرح : نعمان عاشور ومحمود دياب وعلى سالم ومصطفى مشعل .. ومن بينها أعمال أعدت عن المسرح العالمى : قدمت دمياط أعدادا محليا لمسرحية « بريخت » (السيد بونتيلا وتابعة ماتى) .. وقدمت قنا وأسوان عملا باسم « الناس والأرض » هو محاولة لالباس عودة أوريست الى ارجولباسا مصريا . كما عرض أعداد عن أحدى مسرحيات أونيل « وراء الأفق » باكثر من عنوان فى أكثر من مدينة . بالأضافة لهذا وذاك ثمة موردو مسرحيات الأقاليم : وحيد حامد ، رأفت أحمد ، محمود اسماعيل جاد والسيد طليب . رأينا لكل منهم عملا واحدا يعرض أكثر من مرة أو عدة أعمال . كما مثلت المسرحية الأولى والوحيدة لعبد السميع عبد الله اربع مرات فى أماكن مختلفة . وقدمت مسرحية احمد أبو النور « خماسية بور سعيد » مرتين على مستوى المحافظات .

اية أعتبارات تتدخل لأختيار النص الذى يعرض ؟ أن الخلطة السابقة من الأعمال لا تكاد توحى بخيط واحد يربط بينها . لكن متابعة العروض تشير الى أن هذا الخيط قد يكون سهولة تنفيذ النص من ناحية ، ونوعا من التعالى على جمهور الأقاليم من الناحية الأخرى ، يتمثل فى محاولة تحديد مستواهم فى الفهم والتذوق . وكمحاولة لاجتذاب هذا الجمهور يفتح كتاب مسرح الأقاليم النيران دائما على الجمعيات التعاونية حتى لتكاد

تبدو المشكلة الوحيدة التى يعانى منها الفلاح فى القرية . لماذا الجمعية التعاونية وحدها من كل صنوف المشاكل التى يواجهها الفلاح ؟ هل السبب ان مهاجمة هذه الجمعيات أمر مشروع ما دامت تقف بين الملكية الخاصة والعامة ؟ ألا يعنى هذا القول بأن الفلاحين أنفسهم هم المسئولون عن المشاكل التى يتحملون آثارها ؟ لم أجد سوى مسرحية واحدة تتناول مشكلة الأمية تناولا لا بأس به (الجواب لناجى جورج) وأخرى تتناول ضرورة تحديد النسل تناولا خطابيا فجا (علشان بلدنا لوحيد حامد) . أما بقية الأعمال التى تتناول مشاكل القرية — وهى أكثر من نصف العروض — فالجمعية التعاونية مشكلتها الأولى والأخيرة — أكاد الحمحاولة غير واعية لتحويل الأهتمام بقضايا الفلاحين ومشاكلهم الأكثر قساوة وجذرية الى مستوى يبيح لمن يريد أن يقول : هذا هو السبب الحقيقى فى شقائهم ، انهم يفتقدون الأخلاص فيما بينهم ، وما اسهل أن يعرف الجميع حقيقة كاتب الجمعية المختلس فيتغير كل شىء . وتنتهى المسرحية بموعظة اخلاقية مناسبة .. ثم ينفض السامر !

ان هذا ما يتردد فى اعمال متعهدى توريد مسارح الأقاليم اكثر من غيرهم .. ولعله يستهوى المخرجين لتصورهم أن هذا ما يلائم الفلاحين ، والا : لماذا يختار مخرج مدينة مثل أسيوط (حافظ أحمد) — بمستواها التعليمى والحضارى المتقدم بالنسبة لمدن الصعيد — مسرحية ليست من افضل أعمال نعمان عاشور (وابور الطحين) ؟ أعتقد أن أختياره نموذجى لتفكير عدد من هؤلاء المخرجين : كاتب من العاصمة يكتب عن مشكلة فى القرية . هذا هو الحل الوسط . جاء عرض (وابور الطحين) مفككا . لم يهتم الجمهور — الذى ملأ المسرح عن آخره — الا لمطربه الشعبى وفارس الأداء بالنسبة لعدد من الممثلين وضاعت خطوط حكاية وابور الطحين . كذلك استطاع المخرج فى مدينة طنطا أن يقدم مسرحية لمصطفى مشعل — الذى لم يمهله الموت ليصبح كاتبا مسرحيا متمكنا — وأن يجعل منها واحدة من أفضل العروض التى قدمتها المحافظات (كفر التنابلة من أخراج محمد سالم) .. لكن أختياره لها كان لأنها تتناول مشكلة الجمعية التعاونية مرة أخرى ! ويتم تناول هذه المشكلة باحدى طريقتين : أما أن تكون هى القضية الأساسية تعرض من خلال مواقف مفتعلة وحوار مباشر وتعكس فهما ساذجا لمجتمع القرية . أو تكون فى خلفية العمل المسرحى تدفع الأحداث والشخوص دون مباشرة . الطريقة الأولى فى التناول تجسدها مسرحيات وحيد حامد ورأفت احمد . والثانية تبدو فى العرض الفنى الجيد الذى قدمته فرقة المنصورة عن مسرحية من تأليف أحمد عبد المعطى . وكذلك مسرحية مصطفى مشعل (كفر التنابلة) .

وعلى الجانب الآخر من مسرحيات الجمعيات التعاونيــة تفتــح المسرحيات المعدة عن أعمال من المسرح العالمى الباب أمام أمكانية خصبة هى تطويع أعمال من المسرح العالمى وأعدادها بحيث تصبح مادة جيــدة لعروض الأقاليم : كان عرض (بغل البلدية) الذى قدمته فرقة دمياط — من أعداد يسرى الجندى وأخراج عباس أحمد — من أفضــل عروض المحافظات أن لم يكن أفضلها على الأطلاق .. هنا فهم للعمل الأصلى — السيد بونتيلا وتابعه — وفهم لعملية الأعداد المسرحى لا يكتفى بتغيير الأسماء بل يقدم مضمون العمل الأصلى فى صياغة محلية خالصة . السيد بونتيلا يصبح الأقطاعى القديم الأباصيرى بك . فى لحظات سكره ، يعلن ثورة الأباصيرى على طبقته وكل ما تمثله وما تحويه من خواء وشرور . ويعلن أنتماءه للفلاحين ويقدم لهم أرضه ومصنعه . ويزوج أبنته من رفيق كفاحه .. أما حين تذهب السكرة فانتماؤه الحقيقى الى طبقته المنهارة بنماذجها وما يحيط بها على السواء . هذه فكرة مسرحية من الطــراز الأول — حرص الأعداد على أن يبقى لها الطابع الكوميدى الذى يتفجر من التقابل الدائم بين الشخصيات والمواقف . والتناقض القائم داخل شخصية الأباصيرى نفسه ، وكان حريصا على مضــمون العمل كــذلك . فقدم الأباصيرى بعد قوانين تحديد الملكية ، كى يقول لنا : لا مكان لأمثال هذه النماذج مهما فعلت فى لحظات سكرها . فهى حين تفيق ترجع دون تردد لانتمائها الطبقى الحقيقى الذى يعنى موقفا مبدئيا ضد الجماهير .

كذلك مسرحية أونيل « وراء الأفق » التى قدمت بنفس الأعداد أكثر من مرة — من أفضل النصوص . أستطاع الاعداد أن يزيد من بســاطة المسرحية الأصلية . وتوضيح قيمة الأرتباط بالأرض والعمل . ويكشف كذلك عن أهمية التعليم والخروج الى العالم الواسع من أجل مزيد من المعرفة . لقد أستمتعنا بعرض رقيق وجميل لهذه المسرحية باسم « جميلة وحسنين » قدمته فرقة كفر الدوار من أخراج حسنى بشارة .

أما العمل الثالث من المسرح العالمى — وهو اعداد اليكترا وأوريست — فلم يكن حظه كنص مسرحى مثل حظ سابقيه ، حاول الاعداد أن ينتقل بقضية أنتقام أوريست لقتل أبيه على يد أمه وعشيقها .. من القضــية الخاصة للعامة ، فالأم كما هى .. وأيجست قاطع طريق يعمل فى خدمة سادة القرية الذين يستغلون أهلها ، والأب — أجا ممنون — فلاح طيب واقف الى جانب المظلومين والمضطهدين وحين يقتل يهرب أنور (أوريست) الى الأسكندرية وتبقى أخته كريمة (اليكترا) فى القرية الى جــوار قبر أبيها .. ويأتى أنور الى القرية (مع صــديقه تماما مثل أوريست دون ضرورة) . وعلى قبر الأب يلتقى أنور وكريمة صباح يوم العيد . هل يقتل

اوريست أيجست ؟ فى أحد العرضين اللذين شاهدناهما لهذا الاعداد قتل اوريست أيجست (عرض أسوان من اخراج ماهر عبد الحميد) .. وفى العرض الثانى (قنا من اخراج سمير سليمان) يقوم أوريست بتسليم ايجست للشرطة !! . يبدو ان مخرج قنا لم يستطع أن يغامر بتقديم اوريست وهو يحقق انتقامه بنفسه فى محافظة لا زال الثار أحدى مشاكلها الرئيسية ! لكن المشكلة فى هذا الاعداد (الذى قام به عباس أحمد) أنه تعثر بين تقيد جامد بأحداث القصة القديمة وشخصياتها من ناحية ورغبته فى أن يقدم عملا ذا مضمون مختلف من الناحية الأخرى ، لهذا جاء الاعداد فاقدا لملامح البيئة المصرية . وفقدت معظم أحداثه وشخصياته دلالتها عند من لا يعرفون شيئا عن الحكاية القديمة .

فى استعراضنا لمضمون الاعمال التى قدمت يبقى أن نقف عند عملين : « البركة » من تأليف عبد السميع عبد الله — وقد عرضت فى أكثر من اربعة مواقع ، ثم « خماسية بور سعيد » وهى واحدة من أفضل المسرحيات التى قدمتها المحافظات من تأليف أحمد أبو النور . ثمة بركة تقوم وسط القرية مركزا للصراع بين المستفيدين من بقائها والحريصين على ردمها . على راس المجموعة الاولى يقف العمدة — الذى يمتلك مصنعا للطوب يعتمد على وجود البركة — وعدد من رجاله : بعضهم يفيد مباشرة من وجود البركة وبعضهم الآخر يفيد من وجود العمدة نفسه . وعلى رأس المجموعة الثانية طبيب القرية .. يرى البركة مصدر أصابة كثيرين من اهل القرية بالملاريا . وهو من ثم حريص على ردمها مهما لقى من عنت ومقاومة . من حول هذا الصراع الرئيسى تقدم المسرحية عددا من النماذج التى تعيش فى القرية ، وتتشتبك مصائرها بهذا الصراع من قريب أو بعيد : غازية قديمة أنتهى بها المطاف لأن تدير مقهى صغيرا الى جوار البركة ، وعشيقها القاتل قاطع الطريق الذى يعمل فى خدمة العمدة. وابنتها . وزوجها فتى القرية الذى يتآمر ضده العمدة وعصابته من أجل تلويث سمعته ثم القضاء عليه . وصديقه الذى يخونه من أجل تحقيق مصالحه . وفقيه القرية رمزا للانتهازية واستغلال الدين لخداع السذج وارضاء السادة . وصياد مريض يظل طول المسرحية تجسيدا لما يمكن ان يحدثه استمرار وجود البركة فى أجساد الناس وأرواحهم .

تلك هى الخطوط الأساسية فى مسرحية عبد السميع عبد الله . لكن الشىء المدهش هو أن المسرحية لم تقدم كاملة الا فى عرض واحد كان افضل العروض التى رأيناها لهذا النص . وواحدا من افضل العروض التى قدمتها المدن (عرض مدينة دسوق من اخراج محمود شركس) . أما بقية العروض فقد اعتمدت نصا مختصرا لهذا العمل افقده الكثير من معناه.

وإحاله لمجرد لوحات متباعدة يربط بينها خيط درامى متمثل فى حكاية قاطع الطريق ورغبته فى الزواج من ابنة عشيقته . وتتراجع مشكلة البركة لتصبح قضية ثانوية ، وحين سألنا عمن أجرى هذا الاختصار العابث بنص جيد قيل لنا أنه هو المؤلف نفسه . على عمله جنى عبد السميع !

العمل التالى قدم مرتين على مستوى المحافظات .. قدمه عبدالفتاح شعراوى باسم « مجاهد والقضية » عن محافظة الشرقية . ثم قدمه محمد سالم باسمه الأصلى « خماسية بور سعيد » عن محافظة بور سعيد . وبين النصين اللذين قدما اختلافات طفيفة . والعمل نفسه بداية طيبة لكاتب مسرحى جديد .. بورسعيدى ومقاتل عاش أحزان مدينته وكبرياءها المثخن بالجراح ، ورأى بعيون مفتوحة خطو الصراع الاجتماعى على أرضها ، وعاش مع البحارة العاملين فى الميناء والقنال حياتهم : من اليد للفم . يوما بيوم . يعزفون عن العمل أن امتلأت أكفهم بحفنة قروش ؛ يتفاخرون بما حدث فى ٥٦ وينتفخون . ويثبتون بعد ذلك أو يجبنون . قعد مع الباقين منهم فى المدينة وصحب الراحلين ، وقدم لنا هؤلاء وأولئك . وفى المشهد الخامس والأخير من خماسيته — وبعد أن رأينا بعيوته البحارة ساعة فراغهم ، والمستغلين والمسحوقين فى المقهى ، والمقاتلين فى الموقع والعاملين فى مكاتب التهجير — يعقد أحمد أبو النور محاكمته لكل هؤلاء ، كل منهم متهم بذنب أو بآخر : أحدهم صمت عن الخطأ ، وثانيهم سكت عن انتزاع حقه عنوة ، وثالثهم يئس من جدوى نضاله فاستسلم للقهر . وفى النهاية تأتى نصيحة عم مجاهد — صاحب القضية — علينا جميعا أن ننظر بصدق داخل نفوسنا ، فتلك هى البداية الصحيحة ! لكننى أقول أن هذا أضعف شىء فى المسرحية كلها ، بعد أن رسم الكاتب أبعاد الصراع فى مدينة الأحزان والكبرياء وبعد أن عرفنا الكثير عن طبيعة هذا الصراع يأتى ليقول لنا : انظروا فى داخلكم .. فثمة الجلاد والضحية ! .

لست أزعم أن هذه المسرحية خلت من كل عيب لكننى أؤكد أن مؤلفها جدير بالعناية والاهتمام ، وأنه واحد من افضل من كسبناهم . يمتاز — أول ما يمتاز — بشيئين : حس مرهف لادراك الصراع الطبقى وقدرة على تحويله لصراع درامى (وقد رأيت هذا فى نص جديد له أتيح لى أن أقرأه باسم « عزومة الشبعانين ») . ثم اجادة للحوار فى سهولة وعذوبة .

على أننى أرى فى معظم هذه العروض ملامح مشتركة ، تكاد هذه الملامح أن تشى بصورة مصرية من فن المسرح الشامل . ما هذه الملامح وما دلالتها ؟

● اضواء المسرح خارج العاصمة (٢) ●

اليكترا .. فى الصعيد (*)

● على مسرح وكالة الغورى بالقاهرة ، وسط الجو الخاص الذى يخلقه هذا المكان : بطابعه المملوكى ، ومشربياته وأروقته ونافورته التى تقف ــ وقد جف ماؤها ــ بين الخشبة ومقاعد المتفرجين ، وضوء القمر يضفى مسحة خيالية مراوغة على المكان والناس ، وقفت فرقة بور سعيد تقدم « خماسيتها » . لن أتحدث عن نص العمل « فقد سبق الحديث عنه » لكننى الآن اعنى هذه الظاهرة الفريدة : رغم هذا الجو الخاص الذى يحيط بى فقد أحسست أننى أنتقلت فعلا الى هذه المدينة المتلفعة بالخطر والترقب وأشهد مهرجانا فنيا على أرضها .

شباب بور سعيد يرقصون ويهزجون وأغانيهم التقليدية تتردد أنساما تحمل كل عطر مدينة الحزن والكبرياء . وحين غنى مغنيهم أغنية الرجوع لبور فؤاد ، والشط والجميل والمنشبة والكنال بلفت مشاعر الجمهور حدا جعل الصالة والخشبة كلا واحدا تربط بينهم جميعا أمنية واحدة : أن تجتاز بلادنا هذا الخطر الجاثم، وأن يعود هؤلاء المهاجرون ــ الذين عرضت المسرحية بعض ما يلاقونه ــ يوما الى مدينتهم فيملأوها بالأغانى والأهازيج والرقصات . ويشرق القمر من جديد على مدينة الحزن والكبرياء .

حقق مخرج العرض « محمد سالم » أقصى نجاح ممكن فى أستغلال هذه الطاقات المغنية المرددة الراقصة وتوظيفها فى عمله .. ولعل ما ساعده على ذلك أن النص ايضا كان يحمل عطر بور سعيد ورائحة أهلها . فجاء العرض صادقا الى أبعد الحدود فى التعبير عن المدينة التى يحمل أسمها .

(*) روز اليوسف ، ١٩٧١/٥/٢٤ .

● على مسرح مدينة أسيوط كانت فرقة قنا تقدم صياغة مصرية لاسطورة اليكترا وأوريست باسم « الناس والأرض » واستطاع العرض أن يقدم عددا من الطاقات الفنية بلغت حدا لا بأس به من الأتقان « فى عروض الصعيد بوجه خاص » . قدم هذا العرض ممثلة تعد اكتشافا مدهشا فى محافظات الصعيد : اكرام سليمان التى لعبت دور اليكترا .. صعيدية ذات سمرة رائقة وقـوام ممشـوق وملامح مصرية خالصة . استطاعت — بصوت هادىء طيع وأداء معبر باليدين والملامح — أن تقدم صورة مصرية لاليكترا التى وهبت حياتها للثأر وتحقيق عدالة الأنسان ، الحزن فى قلبها يلون أداءها كله دون أفتعال أو أنفعال زائد .. وفى هذا العرض أستطاع المخرج « سمير سليمان » أن يستغل مؤثرات مختلفـة استغلالا جيدا : استغل تكبيرات العيد بتلويناتها المختلفة ليصور جو قرية مصرية تستقبل أول أيام عيد الأضحى . بما يرمز اليه هذا العيد من تضحية وفداء ، وهو معنى هام يساعد على أبراز مضمون عمله « ومن المدهش أن مخرج نفس النص فى اسوان تجاهل هذه الملاحظة تماما » واستغل الربابة الصعيدية آلة وحيدة لأحداث التأثيرات الموسيقية واشباع لحظاته الدرامية .

وفى هذا العرض نفسه قدم المخرج المطرب الشعبى شوقى القناوى وفرقته — عازفى المزمار والربابة وضاربى الدف — وقد استقبله الجمهور استقبالا حسنا لكن المشكلة كانت هى درجة توظيفة فى النسيج العـام للعمل .. لو أن المخرج حمل نفسه مشقة أعداد اغان خاصة بالعرض يؤديها هذا المطرب الشعبى المحبوب فى الصعيد وفرقته بدل أن يـؤدى أغانيه هو — بصرف النظر عن ملاءمتها للعرض من عدمها — لاستطاع أن يجعل منه بديلا للكورس القديم : يحكى الحدث أو يعلق عليه او يتنبأ بالمستقبل .. الخ .

● شهدنا عرضين لمسرحية واحدة هى « غنوة على خط النار » من تأليف السيد طليب الأول من اخراج المؤلف نفسه فى السويس . والثانى من أخراج ممدوح عقل فى سوهاج . فى العرض الأول كانت فرقة « أولاد الأرض » السويسية هى بطل العرض بلا منـازع : بكلماتها التلقائيـة الصادقة المشحونة بالعاطفة . وآلاتها البسيطة « الطبلة والسمسمية » وأدائها الجماعى المتميز .. أستطاعت هذه الفرقة — وهى من الظواهر الفنية الصحية بعد ٦٧ — بمتابعتها الغنائية لمواقف المسرحية أن تكسو عرى هذه المواقف وتخفف — الى حد كبير — من زعيقها ومباشرتها .. أما حين قدم النص نفسه فى سوهاج — دون فرقة أولاد الأرض — وحين جعـل المخرج ممثليه يرددون كلمات أغانى الفرقة نفسها تكشفت عظام النص

وبدا هزاله خطابيا مباشرا ، غليظا ، مزيفا للشعور والانفعال ، قصارى ما يفعله أن يحك الجراح الملتهبة حتى تدمى دون أن يقول شيئا جديدا . وحين عمد مخرج سوهاج الى تبسيط العرض والاعتماد على الممثل فقط حمدنا له هذا لكنه فاجأنا باستخدام خيال الظل دون ضرورة !

•

.. **هذه العروض الثلاثة** « بور سعيد ، قنا ، السويس » تعكس اكثر من غيرها أول الملامح : محاولة الافادة من عناصر البيئة وفنونها الشعبية وتوظيفها فى العرض المسرحى ، ونستطيع أن نضيف اليها كذلك استخدام « الاراجوزا » على نحو فنى مقنع وممتع فى عرض محافظة المنيا ، يتفاوت حظ المخرجين من النجاح حسب فهمهم لمقتضيات العمل الدرامى من ناحية . وكفاءة العناصر التى يحاولون الافادة منها — من الناحية الأخرى . لكننا لا نكاد نجد عملا لم يقدم رقصة أو اغنية . معظم الرقصات مأخوذ عن رقصات فرق الفنون الشعبية فى العاصمة « والفرقة القومية بوجه خاص » . لكنها لا تؤدى دورا من حيث هى فن تعبيرى فى المقام الأول ، تظل مجرد فواصل راقصة تتخلل العروض ولا تلتحم بتسيجها .

•

هذا أول الملامح واهمها . الملمح الثانى هو محاولة التبسيط والاستغناء عن كل زخرف ، ومن أفضل العروض التى تحقق فيها هذا الملمح العرض الذى قدمه قصر ثقافة الغورى أدهم الشرقاوى « من تأليف نبيل فاضل واخراج عبد الرحمن الشافعى » .. هذا عرض بسيط ورقيق ، استخدم فيه المخرج حدا أدنى من الأضاءة والديكور والمهمات ، ورغم الأغانى واستخدام الدف استخداما جيدا الا أن العرض كان يعتمد أعتمادا أساسيا على الحركة والممثل ، وكان نموذجا لأحكام الحركة وسط عروض يفتقد معظمها هذا الاحكام . لم يخل المسرح من الحركة لحظة واحدة . ولم يخط ممثل خطوة واحدة فى تعجل أو تلكؤ . وكان النجاح الذى حققه المخرج — بالأضافة لأحكام الحركة — هو أجادة ممثلية « خاصة حمدى عنتر وابراهيم حنا » .

ان هذا العرض — بعيدا عن كل اجتهادات المخرج — يفتح الباب من جديد أمام اقتراح سبق أن تقدمت به فى هذا المكان نفسه فى العام الماضى وهو الافادة من السير والتراث ومحاولة تطويعها لمقتضيات الفن الدرامى ، وهكذا يقف المسرح على دعامتين قويتين : الاعداد عن المسرح العالمى والاعداد عن التراث والسير . ومن بين العروض التى اتسمت بالبساطة كذلك هذا العرض الذى قدمه حسنى بشارة فى كفر الدوار عن مسرحية أونيل « وراء الافق » باسم حسين وجميلة .. كان عرضا رقيقا ورائقا

وموحيا بشـــاعرية النص تحقق من خلال الاداء المتقن بعدد من الممثلين « من بينهم عطيات أحمد وأحلام محمود ومتولى ربيع » هذا عرض اقتصر اقتصارا كاملا على الكلمة والممثل فقط وكان عرضا ممتعا فى الوقت نفسه ، وما أجدر هذا المخرج الحساس بأن تتاح له مزيد من فرص العمل مع فرق مسرحية أكثر غنى بالمواهب البشرية والامكانيات المادية .

الملمح الثالث الذى تجـدر الاشارة اليه هنا تجسده عدة عروض أهمها عرض محافظـة سوهاج « غنوة على خط النار » وعرض محافظة المنيا « الفاس فى الراس » من تاليف احمد عبد المعطى واخراج عبد الجابر حسن ، ثم عرض هواة دمنهور « القناع » من تاليف كرم النجـار واخراج فؤاد عبد السلام .

فى هذه العروض نحس ضيق المخرجين بالاقتصـار على خشـبة المسرح واصرارهم على الانتقـال بممثليهم الى الصـالة ، لقـد أسرف المخرجون الثلاثة اسرافا كبيرا فى استخدام الصـالة ، فاستخدموا مقاعد الصفوف الاولى والاخيرة والممرات وحركوا ممثليهم فى كل مكان يمكن أن يصلوا اليه .. وحقيقة الامر أن هذا كله كان دون ضرورة فنية ملحة ، وكسر الايهام أو الغاء الحـائط الرابع كما يقال ليس نهبا مباحا للمخرجين دون ضرورة .. فما جدوى أن يعمد المخرج الى استخدام الصـالة ؟ الكى يقنع المتفرجين بأن ما يحدث أمامهم حقيقى وليس تمثيلا ؟ .. لكن تصديق الايهام شرط ضرورى لتحقيق التجربة المسرحية .. وحين يقرر المخرج أن يمد خشـبة المسرح الى الصالة فيجب أن يكون هذا بحـذر ولضرورة تحتم هذا الالتحـام .. أما أن يعمد المخرجون الى هذا دون ضرورة فاننى أرى فى هذه الظاهرة استمرارا لمحـاولة ابهار المتفرجين وتقليد بعض مخرجى العاصمة ، أو .. لعلها رغبـة فى اقامة حوار بين الخشـبة والصالة لا يكفى النص المقدم لاتمامه ! .

هذه الملامح الثـلاثة هى ابرز الملامح الفنية لعروض المسرح فى الاقاليم هذا العام .

ولا أود أن أفرغ من الحـديث عن الجوانب الفنية لهذه العروض دون أن أذكر بالتقدير عددا من الممثلين يحـاولون — رغم الظروف غير المواتية التى تحيط بمعظمهم — أن يجودوا فنهم ويكونوا افضل ما يمكنهم .

وبالاضـافة للأسماء التى ذكرت فى السطور السابقة فاننى أذكر كلا من : سعيد زكى ومحمد عمر ومحمد أبو العنين وثريا ابراهيم من طنطا ،

رفيق الباز وأحمد عجبـــه ومهجة جبر من دميـــاط . على زين العابدين وابراهيم الدسوقى وأحمد عباس وابراهيم القويسنى من المنصـــورة ، ونادية سلطان من مديرية التحرير ، ورجب حجازى ومحمد الشرقاوى وفايزة نجيب من دســـوق ، وحسن مازن وطه عسقلانى وضـــياء الميرغنى وآمال فتحى من المنيا ، ودرويش الاسيوطى وسعاد صديق من البدارى ؛ عبد القادر محمد وصبرى السيد ومحمد قراعه من أسيوط ، وزين العابدين سعيد ونصر شاروبيم من سوهاج ، وفوزى يوسف من أسوان .

لكل هؤلاء تقدير خاص ، ولكن التقدير الحقيقى هو حب جماهيرهم لقاء رغبتهم الصادقة فى أن يمتعوهم ويقولوا لهم كلمة صادقة .

بعد هذا يبقى ســـؤال : كيف السبيل الى رعاية هذا النشـــاط وفتح مزيد من آفاق نموه وتطوره ؟

● اضواء المسرح خارج العاصمة (٣) ●

من يرعى هذا المسرح ؟ *

بعد أن عرضنا بعض الملامح الفنية للعروض المسرحية فى المحافظات ، نعرض بعض الملاحظات حول رعاية هذا النشـــاط وفتح مزيد من آفاق النمو والتطور أمامه .

وليس النشاط المسرحى — فى العاصمة والاقاليم — شـــيئا يتم بمعزل عن الحركة العامة للمجتمع واتجاه ثقافته . وتطوير هذا النشاط حتى يلعب دورا فعالا فى حياة الناس مرتبط باشـــاعة الثقافة الجادة وتنمية قيم أخرى غير قيم التسلية الخفيفة ، بالصراع بين التيارات الضارة والمفيدة فى الفكر والفن ، وتهيئة المناخ الصحى الذى تتنفس فيه الافكار .

هذا ينطبق على النشـــاط المسرحى فى العاصمة والاقاليم جميعا ؛ لكن مسرح الاقاليم يتميز بأنه لجمهور متعطش لاى متعة فنية وزاد فكرى ، وتدافع الناس الى اماكن العرض فى كل البلاد التى رأيناها دليل على خطـــورة الدور الذى يمكن أن تلعبـــه هذه الخشـــبة بينهم اذا أحسن استخدامها ، ووجدنا اجابة واضحة على الســـؤال : ماذا نريد أن نقدم لهذا الجمهور المتدافع الى مكان العرض ؟ . ليس هذا ســـؤالا مطروحا أمام الثقافة الجماهيرية وحدها ، لكننا نستطيع القول ببساطة أن العرض الذى يستطيع أن يقـــدم لجمهوره متعة فنية دون ابهـــار له أو ابتزاز لمشاعره أو تعال عليه ، ويقول له كلمة تقف الى جانبه فى نضاله اليومى ضد واقعه المتخلف : حضـــاريا واجتماعيا وروحيا ، مثل هذا العرض جـــدير بأن يقدم لهذا الجمهور ويصـــل أماكن تجمعاته خارج خشـــبة المسرح فى عاصمة الاقليم .

(*) روزاليوسف ، ١٩٧١/٥/٣١

وقد أثبتت لى متابعة العروض خلال موسمين متتاليين أن أفضل الاعمال المقدمة هى ما كان اعدادا عن أعمال المسرح العالمى ، أو استلهاما لجانب من جوانب التراث : فى السيرة أو الاسطورة أو التاريخ القريب والبعيد . لكن هذا الاعداد يجب أن يتولاه كتاب لهم خبرتهم بالعمل الدرامى ودرجة من الوعى بما يريدون أن يقولوه للجمهور فسيرة مثل « أبو زيد الهلالى » يمكن أن تكون مادة عمل جيد مثل الذى قدمته فرقة بنها فى العام الماضى « من اعداد محمد أبو العلا السلامونى » ويمكن أن تكون اطارا فارغا لعمل ردىء خطره الاكبر أنه يحاول اسقاط السيرة على الحاضر بطريقة فجة تؤدى لنتائج خاطئة مثل الذى قدم فى أكثر من مكان هذا العام « من اعداد أحمد متعهدى المسرحيات : محمود اسماعيل جاد » والاختلاف بين العملين يمكن أن يكون ذا دلالة : فالنص الاول أحد النصوص الفائزة فى مسابقة للتأليف المسرحى بالمحافظات ، أما الثانى فلا أعرف كيف وجد سبيله الى العرض فى أكثر من مكان . هذا يقودنا للملاحظة الاولى حول اختيار النصوص . ان « ادارة المسرح » فى الثقافة الجماهيرية لا تضم سوى عدد من الحرفيين القدامى أو المشتغلين ، وليس ثمة مسئول عن اختيار النصوص يتحمل مسئولية اختياره . وبعيدا عن أية حساسيات خاصة : لماذا لا يقوم لون من الوان التعاون مع هيئة المسرح ؟ .. ان لدى الهيئة عددا من النصوص الصالحة للعرض فى أماكن مختلفة من المحافظات ، فلماذا لا تقدمها — مع نسخ الاخراج واستخدام المؤثرات الخاصة بها — للثقافة الجماهيرية ؟ وبدل أن يرى الجمهور أعمالا سخيفة وممجوجة عن الجمعيات التعاونية لماذا لا يرى الصفقة والايدى الناعمة والسلطان الحائر وشمس النهار لتوفيق الحكيم ؟ لماذا لا يرى الناس اللى تحت والناس اللى فوق والدوغرى لنعمان عاشور ؟ لماذا لا يرى حلاق بغداد وعسكر وحرامية وعلى جناح التبريزى لألفريد فرج ؟ .. الى آخر قائمة أعمال جيدة لا يجدى رفضها بحجة أن مسارح العاصمة قد استهلكتها أو لان التليفزيون قد عرضها مرة أو مرتين ! مثل هذه الاعمال بالاضافة لبعض الاعداد عن المسرح العالمى .. والسير — تكلف به الثقافة الجماهيرية عددا من الكتاب الدراميين — يمكن أن تكون ذخيرة غنية لمخرجى الاقاليم وتقضى على حكاية « أزمة النصوص » التى يرددها حرفيون مفلسون من العاملين فى هذا المسرح .

هذه ملاحظة خاصة بما يقدم .. وهناك ملاحظة أخرى جديرة بأن تناقش هى العلاقة بين هذا النشاط وأجهزة الحكم المحلى ، فلا زالت رعاية النشاط المسرحى « والثقافى بوجه عام » متروكة لظروف المسئولين ورغبتهم — أو عدم رغبتهم — فى تطوير المسرح . فهناك

المحافظ الذى يهتم بهذا اللون من النشاط فيوفر له حدا من الامكانيات ، وهناك من لا يرى فى هذا النشاط سوى واجهته الدعائية فيعهد به الى مسئول فى العلاقات العامة أو يخصص له جانبا ضئيلا من ميزانيتها . ان هنــاك أجهزة عديدة يمكن ان تنسق عملها فى سبيل رعاية هذا النشاط وتوفير الظروف الملائمة لنموه : المسرح المدرسى فى وزارة التربية والتعليم ، والنشاط الثقافى والفنى الذى تشرف عليه وزارة الشـباب ، بالاضافة طبعا لوزارة الثقافة بقصــورها وبيوتها . التنسيق بين هذه الاجهزة وتوحيد امكانياتها يمكن أن يكون مساهمة مجدية فى هذا السبيل ، فأفضل العروض التى شهدناها هى التى قدمتها فرق يدعمها الحكم المحلى ويوفر لها الامكانيات ، والمثال هنا هو فرقة المنصــورة التى قدمت عددا من اعمال المسرح المصرى على مستوى ممتاز فى التنفيذ .. وقد أدهشنى أن تقدم عرضا لمسرحية الحكيم « تقرير قمرى » أفضـل بكثير من عرض مسرح الجيب فى القاهرة ! ويقولون — تفسيرا وتبريرا — أن هذه هى الفرقة الوحيدة المتفرغة فى الاقاليم . ولا اعتقد أن وجود فرقة متفرغة فىمحافظة كثيرة السـكان مثل الدقهلية فوق احتياج « أهلها » ، صحيح اننا لا نستطيع أن نطالب اليوم بتفرغ كل أعضــاء الفرق المسرحية ، لكننا نطالب بأن ييسر لهم مسئولو الحكم المحلى سبل متابعة التدريبات وتقديم العروض ، وتزويدهم ما أمكن بالوسائل التى تتيح لهم تنميــة امكانياتهم . الملاحظة الثالثة تتعلق بمخرجى هذه الاعمال .. من خلال هذا النشاط وضح اجتهاد عدد من المخرجين وتمايزهم .. فى العروض التى رأيناها هذا العام استطيع أن أسمى هؤلاء : محمد ســالم ، عباس احمد ، عبد الرحمن الشافعى ، حسنى بشارة ، سمير سليمان .. بعض هؤلاء متخرج من معهد الفنون المسرحية وبعضهم لم يتلق دراســة مسرحية منظمة .. لماذا لا تعد دراســات خاصة لهؤلاء المخرجين وفق مستوياتهم بالتعاون مع معهد الفنون المسرحية الذى يتبع الوزارة نفسها ؟

هذا شىء .. الشىء الآخر هو أن معظم المخرجين المتعاملين مع الثقافة الجماهيرية ينفذ المسرحية التى اختارها — أو أختيرت له — فى عدة أيام ثم يمضى لحال سبيله . فى عواصم المحافظات يجب أن تتوافر امكانيات اقامة المخرج اقامة دائمة بحيث يكون مسئولا عن فريقه : ينظم لهم التدريبات والقراءات ، ويصحبهم الى أماكن التجمع خارج عاصمة المحافظة ، ويعمل على توفير الجو الملائم لنمو امكانياتهم .. انه ليس مخرجا فقط لكنه اقرب لمدير الفريق والمسئول عنه . لكننى أعرف أن بعض المخرجين ما أسرع ما ينفــذ المسرحية ثم ينفلت ، ولبعضهم مشــاكل صغيرة معلقة لا بد من حلها لتوفير المناخ الملائم لهم . والممثلون الذين

يحملون عبء العمل فى هذه الفرق — دافعهم الهواية ومكافآتهم حب المسرح — جديرون بالرعاية . يجب أن يزودوا بوســـائل الدراسة قدر الامكان : بالاهتمام بالمكتبات فى قصــور الثقافة ، فمعظم هذه المكتبات فقيرة الى الحد الذى يجعلها عاجزة عن القيام بأى دور على الاطلاق . وبالنســـبة للمسرح فان نشاط الترجمة فى السنوات الاخيرة قد أضاف للمكتبة العربية عددا من المراجع الاساسية وكثيرا من النصــوص .. بالاضافة لنصوص المسرح المصرى ومعظمها مطبوع ومنشــور .. لماذا لا نحاول أن نضع هذه الاعمال فى متناول الفرق المسرحيـــة ، وننظم لاعضائها برنامجا جادا من الدراســـات والمحاضرات ؟ هنا أيضـــا يمكن الاستعانة بهيئة التاليف والنشر التابعة للوزارة نفسها ، وغيرها من دور النشر وبمعهد الفنون المسرحية .

* * *

لازالت هذه التجربة فى طور البداية ، والهدف من هذه الملاحظات — وغيرها — هو محاولة توجيهها الوجهة الصحيحة ، بعيدا عن الاخطار المحتملة التى تتعرض لها . يشمل هذه الاخطـــار كلها خطر واحد : أن ننفق الجهد كله والمال كله ، كى نقول اننا قدمنا عدد كذا من العروض بزيادة قدرها كذا عن العام الماضى أو الذى قبله .. لاننـــا اذا قصرنا اهتمامنا على الكم فقط ضـــاع منا الكيف والكم معا . علينا أن نتـــابع هذه التجربة ونقومها ، وعلى المسئولين عنها كذلك أن يفيدوا من اية ملاحظـــات جادة : الهدف واحد فى النهاية ، أن نصـــل بهذا الفن الى كل مكان فى بلادنا ، يقدم للجماهير المحرومة من المتعة والفكر .

● عفاريت مصر الجديدة ●

كسبت الجمهور وخسرت المسرح (*)

يبدو أن الاستاذين على سالم وجلال الشرقاوى استطاعا الوصول الى تركيب وصفة يستجلبان بها الجمهور الى المسرح وهى وصفة ناجحة بلا شك : دليل نجاحها أن ارتفعت القهقهات ، وامتلأت مقاعد الصالة الفارغة ، وسار فى الزفة بعض المعلقين والنقاد ، فحق للمؤلف والمخرج ان يمتلئا تيها وعجبا : على ايديهما حلت المشكلة التى طال حولها الجدل . فهل ما يقدمه على سالم وجلال الشرقاوى هو حقا ما نريده من المسرح ؟

أشبعت « عفاريت مصر الجديدة » تلخيصا ومناقشة ، لكننى سأعرض لها من زاوية أخرى هى عناصر هذه الوصفة التى أثبتت نجاحها من قبل فى عملهما السابق « كوميديا أوديب أو الوحش » ، وهما الآن يستثمران هذا النجاح . المسرحية تقوم على فكرة أساسية هى محاولة تصوير هذا الارهاب الذى أوقعته بعض مراكز القوة — فيما سبق — ببعض « المثقفين »عن طريق الاعتقال ثم تدمير أرواحهم داخل المعتقل بحيث يخرج كل منهم شيئا مختلفا عما كانه من قبل .

ومن البداية يجب أن نسلم للمؤلف بشجاعة المحاولة ونبالة المقصد ؛ لكن المشكلة مع على سالم تأتى ، دائما ، بعد ذلك : حين يحاول أن يقيم أعمدة بنائه المسرحى فتخونه الامكانيات ، ويلجأ من ثم ، الى البضاعة المألوفة لاجتذاب الجماهير . تلك مشكلته دائما : الفكرة الطموح التى تقف دون تحقيقها معرفة محدودة بالوسائل الفنية الاصولية وزاد فكرى قليل . ويبقى على سالم : رجلا هنا واخرى هناك ، يقدم له « الفنانون المتحدون » عملا ويقدم المسرح القومى عملا آخر . وانا أزعم أن البضاعة واحدة لكنها تغلف فى كل مرة على نحو جديد :

(*) مجلة « روزاليوسف » ، ١٩٧١/١١/٨

ومن هؤلاء الذين كانوا ضحايا الارهاب اختار الكاتب نموذجين : استاذا فى القانون ، وصحفيا يحرر صفحة البخت والكلمات المتقاطعة . وهذا أول الخلط : اذا صح افتراضنا أن أستاذ القانون كان مؤمنا بشىء لقى عقابه من اجله فليس لنا أن نفترض فى الآخر هذا الافتراض ، ان هى الا خبط عشـــواء تصيب الجاد والهازل بغير تمييز .. فأين ما يريد الكاتب أن يعبئنا ضده ؟ ، وهما يختفيان ثلاثة اشـــهر أو نحوها ثم يرجعان كائنين مختلفين كل الاختلاف : من بين عشرات الاستجابات المحتملة اختار الاول أن يفتح معهدا للتدريب على الرقص الشرقى فى مقابل عمولة يحصل عليها من الراقصـــات ، واختار الثـــانى أن يفتح مكتبا لقراءة البخت ومعرفة الطالع ثم عمل على اكتشـــاف الاجســـاد الجديدة التى تصلح لمعهد أستاذ القانون ، بعبارة واحدة : لقد اختار الاثنان معا أن يعملا بتجارة الاجسـاد ! .

اعرف أن للكوميديا منطقها الخاص ، لكن صـــورة هذين الرجلين تظل ناقصة ما لم نعرف عنهما ما هو أساسى هنا : ما فكرهما ؟ بأى شىء كانا يؤمنان ؟ ما الذى ارتكباه أو هما بارتكابه أو فكرا فى ارتكابه كى يحيق بهما ما حاق ؟ لن تجـــد اجابة — ولا فى جملة واحدة — عن هذا كله . لكنك ستجد شـــيئا آخر : كلمات كبيرة تطلق فى سماء المسرح ، فارغة ملونة كبالونات الهواء . ستصك سمعك كلمات مثل : الحضارة ، المعرفة ، عظمة الانســـان ، تدمير حضـــارة الجنس البشرى ، العلاقة بين الحرية والمعرفة ، المادة التى لا تفنى ولا تستحدث ، المبادىء التى من اجلها مات جاليليو .. الخ . كلها اضـــافات وزوائد يمكن حذفها دون أن يهتز شىء ، لكنها جزء هام فى الوصفة السحرية لاجتذاب الجمهور ، وهى موجهة الى لون خاص منه : هؤلاء الذين يزعمون أنهم ذوو جبـــاه عالية ، المدعين وأنصاف المتعلمين ، ستداعب ذواتهم هذه الـــكلمات وتحقق لهم رضـــاهم عن انفسهم ووهما هم بحاجة اليه : انهم لم يجيئوا الى المسرح ليقهقهوا أو يمارســـوا طقسا اجتماعيا فقط .. لكن ثمـــة شيئا آخر .. حصلوا عليه . هؤلاء بالذات هم أول من ســـيترك هذه الكلمات الكبيرة الفارغة على باب المسرح بعد الستار الاخير .

بقية عناصر الوصفه تجـــدها فى العرض الذى يقدمه المسرح ولن تجدها فى نص المسرحية المنشـــور (وهذا ايضا نفس ما حدث فى عملهما السابق) . وأنا أعرف كذلك أن تقديم « نص للعرض » مختلف عن النص المنشور ليس بدعة فى عالم المسرح ، لكن مناقشـــة الاضافات التى اضيفت الى النص المنشور ، والذى سيبقى ، ذات دلالة . هذه الاضـــافات هى :

مشهد كامل فى الفصل الثانى يدور فى مكتب الفلكى ، الهدف منه : ابراز التناقض بين هؤلاء الذين يزعمون أنهم يؤمنون بمنهج علمى ، ثم يستشيرون الفلكى فى أبحاثهم ، بالاضافة لتأكيد تحول الصحفى لممارسة القوادة . ومشهد آخر فى الفصل الثالث يدور فى معهد الرقص ، والهدف منه : تقديم رقصة شرقية كاملة على المسرح .

—

العنصر الاخير مسئولية المخرج وحده : من جديد لعبة كسر الايهام والنزول بأحداث المسرحية الى الصالة بمقاعدها وطرقاتها وبناويرها .. ومرة أخرى لا اعتراض لى على مبدأ كسر الحائط المسكين أو ابقائه : لكن السؤال يأتى بعد ذلك : كل شىء فى الدراما يجب أن يكون موظفا لخدمة هدف يؤدى اليه ، وهذا الالغاء — اذا استبعدنا الابهار بهذه اللعبة الجديدة وشد انتباه الجمهور وتحقيق نوع من الالفة بينه وبين ممثلى العرض فسنجد انه قد أسهم فى اضاعة المعنى العام للعمل ، حين أفرغ توتر الجمهور تجاه هذه القضية الساخنة . وفى تقديرى أن المخرج قد فعل هذا ليحقق غرضا بالاضافة الى ما قدمت هو الخلاص من هذا المونولوج الطويل الذى يلقيه الضابط ويزدحم بالكلمات الكبيرة يأخذ بعضها برقاب بعض .

—

اكتملت لنا الآن مكونات وصفة الاستاذين على سالم وجلال الشرقاوى : ابحث عن قضية ساخنة تلمس أعصابا عارية عند الجمهور فانكا جراحها ، ثم اعمد الى تمييعها ، واخلط كل شىء بكل شىء : الرقص الشرقى بالتلميحات الجنسية بنقد مظاهر الحياة اليومية بالاحالة لوقائع واحداث معروفة بالموقف الكوميدى القائم على التناقض بشىء من الميلودراما ، وضع الحرفة فى خدمة هذا كله : الاضواء الملونة الزاهية ، والحركة المحكمة ، والديكور المتناسق ذا الالوان الساخنة ، والموسيقى الصاخبة .. وأخيرا عليك بهذه اللعبة الجديدة الطريفة : اشراك الجمهور فى العرض بأن تنقل الخشبة الى الصالة .

اذا نفذت هذه الوصفة بدقة فثق أن الجماهير فى طريقها لان تملأ مقاعد المسرح . فما بالك اذا توافرت لك أيضا مثل هذه المجموعة الممتازة من الممثلين : توفيق الدقن ، واثقا وراسخا ، مؤثرا حين يتدفق بالكلام وحين يحتمى ، خائفا مرتعبا ، بجدار الصمت . وعبد السلام محمد ، الحضور المسرحى المنطلق كل ليلة يملأ المسرح بالابتسام والضحك . أما عبد الرحمن ابو زهرة فقد حمل وحده معظم العبء ، متمتعا على الدوام بطاقة كبيرة لا يداخلها الكلل حتى اللحظات الاخيرة .

والى جوار هؤلاء : محســـنة توفيق ومحمود حجازى وشـــاكر عبد اللطيف وبقية ممثلى العرض .

ان الاداء هو الشيء الوحيـــد الذى يمضى بلا تحفظ واحـــد فى هذا العرض .

يردد على سالم على لســـان الضـــابط فى أحد المشـــاهد : ما جدوى ان نكسب اى شيء ونخسر انفسنا ؟ وأقول له : وما جدوى أن نكسب الجمهور ونخسر المسرح ؟

ماذا تنتظر .. الاميرة *

نشأ المسرح فى حضن الطقوس ، ولعله أن يرتد كذلك . فمنذ اطلق نبى المسرح المجنون — انتونين ارتو — صيحته الرافضـــة لتزييف العرض المسرحى ودعوته لان يعود المسرح لجوهره البدائى الاول : تجربة سحرية تكشف أكثر مما تحلل ، وتضع المتفرج موضع المشارك فى التعرف على أوليات الحياة وجوهرها الخبىء .. هذا المراوغ دائما ، الذى ينزلق كالدلفين ، ما أن يبدو رأســـه حتى يغوص جســـده كله الى الاعماق — من ذلك الحين بدأ الطابع الطقسى يأخذ مكانه فى خريطـــة المسرح المعاصر على نحو وآخر : عند جروتوفسكى ومعلمه المسرحى ، عند بيتر بروك ونظريته فى الشرارة التى تنطلق عى القطبين — الجمهور والمسرح — بعد أن طال احتكاكهما ، عند فرناندو أرابل فى مسرحياته وقطعه الحافلة بالعنف والبذاءة ، الداعية الى فتح العينين — بأقصى اتساعهما — على ما فى العالم من قبح وبشـــاعة .

ومسرحية صلاح عبد الصبور — أو بالاحرى قطعته المسرحية — التى تعرض الآن باسم (الاميرة تنتظر) استجابة لهذا التيار فى المسرح المعاصر ، محاولة الرجوع بالمسرح الى الطقس من خلال أكثر الوســـائل المسرحية أصالة ، الشعر والاقنعة والبانتوميم والمحاكاة . فى واد جدب لا تنبت فيه غير أشجار السرو « مثل تصـــاوير الرعب » ، وداخل كوخ فقير تبدأ المواجد الليلية للاميرة ووصيفاتها الثلاث . بعد أن تعـــد المائدة الفقيرة يبدأ دور الضحك المفضى للبكاء ، من وسط الضحكات تنمو خطى رجل قادم نحو الكوخ ، رجل فقير رث الثياب ، يقول أن اسمه القرندل (وأن كان اسمه لا يعنى شيئا) وانه مدعو لان يلقى اغنيته التى لم تكتمل بعد . يجلس مواجها باب الكوخ بعـــد أن عمق الاحساس القائم عند النساء بأن هذه الليلة مختلفة عن سواها . يبدأ دور الوليمة : تتمدد الاميرة على المائدة فى اغراء وتلعب الوصيفات بقية

(*) مجلة « روزاليوسف » ، ١٩٧١/١١/٢٩

الادوار . يتقدم العاشق من الاميرة فتلقاه بشـــوق طاغ لوليمة الجسد لكنها تحس انه منصرف عنها وأنه يطلب اليها أن تعطيه مفتاح القصر حتى لا يتسلل اليها كل ليلة مثل اللص ، تقوده الاميرة لمخدع أبيهاالنائم فيقتله ويستولى على خاتم ملكه ، وحتى لا تفقد الاميرة رجليها فى ليلة واحدة تستدعىكبير الحراس وتنبئه بأن اباها الملك قد مات . وأنهأوصى بملكه وخاتمه لحبيبها (السمندل) قبل أن يموت ، ثم تنصرف هى ووصيفاتها للبكاء على الملك المقتول . يأتى الملك القاتل . باسم الحب من جديد يأتى . يذكر الاميرة بلياليهما الماضيات المثقلات بالشبق ويطلب أن تعود اليـــه كى يعيدا دورة الايام من جديد . كاذبا كان . تتفجر الحقيقة كلمعة النصل : جاء كما جاءها من زمان وهى طفلة : يرفع فى وجهها بيرق الحب يخفى وراءه شهوة الحكم . وحتى لا تتردد فى المدينة كذبة أخرى فتهوى ميتة « أنهارا وتلالا ومنازل » ينهض القرندل — التاريخ والضمير والفن وشاهد العصر — فيغمد سكينة فى قلب الملك القاتل . اكتملت أغنيته وهو يتوجه للاميرة بمقطعها الاخير :

« يا امرأة وأميرة

كونى سيدة وأميرة

... ...

ليكن كل الفرسان الشجعان

ممن يحلو مرآهم فى عينيك

لك خـــداما لا عشـــاقا

أو عشاقا لا معشوقين . » .

ما بقى تزيد لا مبرر له . التقى الماضى والحاضر واكتمل طقس الحب والخيانة ، طقس الحكم بالخديعة ، وكان يمكن للعمل كله أن ينتهى هنا . لكننا نجـــد بعد ذلك نهايتين : احداهما فى نص المسرحية المنشور والاخرى أضيفت اليها فى نص العرض . فى الاولى ترثى الاميرة حبيبها الكاذب المقتول (الذى يشبه فى ضجعته أباها) ثم تخرج الى القصر كى تلقى من رعاياها ما تبتهج له من حب وخضـــوع ، أما فى نهاية العرض فهى تطلب من وصيفاتها أن يغلقن الباب على الماضى ، فقد انتهت الظلمة والحزن !

كأنما خشى صلاح عبد الصبور قســـوة عمله ، أو كأنه أحب أن يقدم شيئا من التنازل لارضاء جمهور لا يثق بقدرته على الفهم والتلقى :

فتقديم الطقس احياء له ودعوة لاتخاذ موقف مما يحدث فيه ، أما تقديمه على هذا النحو المنتهى — واغلاق الباب وراءه — فانه يفرغ التوتر الناجم عن المشاركة فيه بنفى امكانية تكراره . بعبارة أخرى : لم يكن صلاح بحاجة لان يربت على كتف جمهوره وان يهمس له : « لا تهتم بهذا الذى رأيت .. فانه لن يحدث مرة أخرى » !

هل من الضرورى أن نشق صدر الطائر الجميل بحثا عن قلبه ؟ فلتكن الاميرة المنتظرة وطنا أو فكرة ، فلتكن حقيقة فى النفس أو فى العالم ، فان شيئا واحدا يبقى بعد كل تفسير : ان الملك القاتل هو الملك المقتول ، والتاريخ شاهد تدعوه الريح كى يغمد خنجره فى صدر الكاذب قبل ان ينبت فى المدينة مزيدا من الاكاذيب .

هذه قطعة مسرحية نموذجية . استطاع صلاح أن يقدمها مركزة مصفاة ، تزاوج فيها الشعر والمسرح ، فبلغت صوره الشعرية مستوى رفيعا من الجمال والتألق ، ووظف وسائله المسرحية توظيفا جيدا ، ونجح فى أصعب شىء قبل هذا وذاك : أن يخلق لها عالما منتظما له رموزه وعلاماته .

وقد حشد نبيل الالفى لاخراج هذه القطعة المسرحية امكانيات كثيرة ، واغدق ببذخ على تشكيل اطارها المادى ، وتوافرت له عناصر فنية على مستوى جيد فى فنونها المختلفة : صلاح طاهر لتصميم الديكور والملابس ، شعبان أبو السعد لوضع الموسيقى والحان ، مايا سليم لتصميم رقصات الباليه ، بالاضافة لامكانيات عدد من الممثلين (من بينهم عبد الله غيث واحمد زكى)رغم هذه الامكانيات كلها فاننى اعتقد أن المخرج قد مضى فى اتجاه مواز للنص لا يلتقى به ، فالمسرحية لم تكن بحاجة لهذا كله ، بل لعلها — على العكس — كانت بحاجة لاطار مادى بسيط أميل للخشونة والعنف ، يفجر ما فى الطقس من امكانيات داخله لا خارجه . فعلى سبيل المثال اختار نبيل أن يلحن عدة مقطوعات من المسرحية ؛ بينها السطور الاولى التى تقولها الوصيفتان الاولى والثانية « يستعجلنا الموت .. الخ » تصحبها رقصة تستغرق أكثر من ١٥ دقيقة ، ورغم جمال الرقصة الا أنها لم تكن التمهيد الملائم للمسرحية .

ويبدو لى أن الطابع العام للاخراج قد استبدل متعة سهلة بذل فيها جهده كله ، هى متعة الابهار بالاطار المادى وتكويناته الجمالية المختلفة بمتعة أخرى أعمق وأكثر أصالة هى متعة التطهر نتيجة المشاركة

فى طقس يأخذ بيد المشـــاهد كى يتحرر ، ثم يتخـــذ ، بعد ، موقفـــا مما رآه .

وتقديم الوجوه الجديدة عمل يحسب دائما للمخرج ، مهما كانت دوافعه ، وقد استطاع هذا العرض أن يقدم لنا ممثلتين جديدتين : سهير مصطفى فى دور الاميرة ويسرية الحكيم فى دور الوصيفة الثالثة ، وهما معا جديرتان بالرعاية والتشجيع .

● الجيـــل الطـــالع ●

مرافعة الادعاء ينقضها الواقع *

بعد ١٩٦٧ وقع نعمان عاشــور فى « حوض درامى ضــيق » — هكذا كتب — ، وللخروج منه زار معرض شخصياته القديمة — من « المغماطيس » الى « بلاد برة » — وانتقى بعضهم ليرى ما يمكن ان يحل بهم فى واقع متغير : هكذا جاءت مسرحيته « سر الكون » . وربما لو قدر له ان يعيد المحاولة فلن يجــد ما أضيف لمعرضه سوى توفيق افندى بطرس ، أمين المخزن ، زوج الســيدة انجيل ووالد الطفلة فيكتوريا ، المسالم المستسلم ، المتأخر خطوة فى حرص وحذر ، الواقع فى الخطأ خشية الخطأ وفى الذل خشــية الذل ، المتحمل لكل شىء من أجل شىء واحد : أن يستمر فى ابنائه ، فهم رده الوحيــد على شتى ضروب القهر والتحدى . أما بقية شخصيات « الجيل الطالع » فربما لن تجد لها حياة بعد انطفاء أنوار المسرح ، كلها ملامح لم تكتمل ، نثار متساقط عن مائدته القديمة .

ولان نعمان قد عودنا الا نبحث فى مسرحياته عن فعل « له أول ووسط ونهاية » ، بل عن وضع عام يحيط بالشخصيات كلها ، وهى تتحرك من خلاله متناقضـــة مع ذاتها ومع بعضـــها ومع هذا الوضع نفســه ، مفجرة بحركتها نبض الحيـــاة فى العمل كله ، ولانه قد عودنا أن تكون هذه الشخصيات كائنات اجتماعية فى المقام الاول : كل يدخل الصراع محددا انتماءه الطبقى (راجع عناوين معظم أعمـــاله) ، ثم تأتى التفاصيل والملامح تكســـو باللحم والدم شرط قيام الشخصية ، ومبرر وجودها — لهذا كله فان الشخصيات حين تفقد تفردها وملامحها الخاصة تهتز دعائم العمل كله ، وتتحتم مناقشته على نحو آخر .

فى « الجيل الطالع » لا تجد فرقا بين حسين عبد الجواد — المراقب

(*) مجلة « الطليعة » ، مارس ١٩٧٢ .

المالى للمؤسسة وعبد الحميد مفتاح المهندس بها : كلا الرجلين يحمل هموم هذا القطاع من الطبقة الوسطى ويعبر عنها ، وكلاهما ضائق بأبنائه و « تمردهم » ، ولا تجد فرقا بين فاطمة زوجة الاول وفهيمة زوجة الثانى : كلتاهما لا تكف عن النقار والمناكفة والضيق بالابناء وبالملامسات التى تتم بينهم فى السر والعلن (كلتاهما نسخة باهتة لزينب الدغرى أو للست رحمة ، لكن أيا منهما لا ترتفع لمستوى هاتين الشخصيتين من أعماله القديمة) ، والامر كذلك بالنسبة للابناء : فى أكثر من مشهد مزدوج يتم واحد من الابناء ما يبدأه الآخر . هذا يعنى أن ثمة معسكرين متواجهين : الاباء والامهات فى جانب والابناء فى جانب آخر . هذا جوهر المسرحية دون تردد ، فما ملامح الصراع الدائر بين المعسكرين ؟ ان الابناء يطالبون بحريتهم ، حرية لا تتجاوز أبعادها الرقص والاستماع الى الاغانى الاجنبية والملامسة . (وما تقوله احدى الفتاتين من أنها تفكر بجسدها لا بعقلها تكذبه أفعالها هى نفسها) . اذا كانت هذه أبعاد حرية الابناء فان المشكلة كلها كامنة فى نفوس الآباء . استمع الى هذه القائمة من الاوصاف بعد أن تكتسب عموميتها مرتين : الاولى من اختيار الكاتب لهذه النماذج المتطابقة ، والثانية لان هؤلاء حين يتحدثون عن أبنائهم فهم يصرون على الحديث عن جيل بأكمله : جيل سايب ، مائع ، فاسد ، أما الدفاع عنه فيقول : « جيل غلبان ، ماقدرناش نعمل جواهم قيم ومثل ، وعصرهم ما ادهمش الفرصة يبقى جواهم حاجة زى عصرنا » ، جيل حاضر ، واقع تحت رحمة تيارات مختلفة من الشرق والغرب ، من الماضى والحاضر ، النقطة الوحيدة فى صفهم يقولها أحد الآباء على استحياء : أن لديهم احساسا بالمسئولية ، لكن هذا الاب نفسه — ويوحى الينا المؤلف بأنه يحظى أكثر من غيره برضا الابناء — لا يتردد فى أن يحبس ابنه فى المطبخ لانه رقص على البلاج ، وهو لا ينى يتحدث عن أن جسم المراة عورة كله عدا وجهها وكفيها ، ويتفق الابوان معا على أن أفضل وصف لهذا الجيل هو أنهم لصوص « يسرقون عرق الاباء وشقاءهم وصحتهم » . ثم يضيف الاب الاكثر تحررا انه « جيل ضايع ومضيع مصر معاه » !

هى اذن مرافعة الادعاء فى قضية الجيل الجديد ، شىء أكثر من مجرد دفاع الكاتب عن جيله ، غير أن العمل كله يكشف تناقض جيل الاباء ورغبته فى التسلط أكثر مما يكشف « ضياع » جيل الابناء ، هذا التناقض الخاص الذى تحتفظ به هذه النماذج من الطبقة الوسطى نتيجة نفاقها وترددها : فماذا يتوقع رجل حمل أبناءه الى المصيف سوى أن يرتدوا المايوهات ويسبحوا ويرقصوا ويستمعوا الى الاغانى ؟ أمن أجل هذا يستحقون ثورة الاباء وضرب الامهات ؟

لقد اكتفى نعمان عاشــور بأن يعرض علينا بعض المظاهر والقشور الخارجية والافكار الجامدة حول هذا الجيل دون محاولة النفاذ الى جوهره الحقيقى : كيف يحس ويفكر ويمارس حياته وسط مختلف الضغوط الواقعة عليه ومن حوله ، ولم يكن ممكنا له هذا النفاذ مادامت نقطـــة انطلاقه هى ادانة هذا الجيل والمسح على رءوس أبناء جيله ، وجاء موقفه مع هؤلاء الذين يطالبون بالمستحيل وغير المبرر : أن يصـــوغ الاباء ابناءهم على مثالهم ، وأن يلتهموا حياتهم كى يمتدوا من خلالهم . مضيفين الى دوافع التمرد الطبيعى والمشروع للابناء مزيدا من الدوافع .

ولا أعتقد أننا بحــاجة للتدليل على خطأ هذه النظرة ، فليس شباب العالم هم الهيبز ، حين لا نعرف عنهم ســوى أنهم القذرون ، متسخو الملابس ، مطيلو الشعور ، مدخنو المخدرات ، لكنهم هم الذين لقحهم عصرهم ببذور الثورة : على نظم القهر والمؤسسات الفاســدة والنفاق والتزمت ، حتى الاخلاقيات الجديدة التى يطالب بها شــباب العالم — فيما يتعلق بالجنس — هى جزء من كل أشمل : أن عصرا كان يرادف الجنس بالخطيئة يجب أن ينتهى الى غير رجعة . أما فى مصر .. فاننى اعتقد أن الواقع الموضوعى خلال الايام الاولى من عرض « الجيل الطالع » كان يحمل نقضا لمرافعة الادعاء ، ولعل فى هذا الواقع ما يغير نظرة نعمان عاشور الى هذا الجيل ، وما يجعله أكثر حرصا على أن يرى جوانبه المضيئة قبل المعتمة .

الى جانب هذه القضـــية الرئيسية ثمة قضية أخرى جانبية تتمثل فى صراع يقوم بين ابناء هذه الطبقة الوسطى من ناحيـــة والطبقات الادنى من الناحية الاخرى . وهو يتجسد فى محاولة الاسرتين استخدام فتاتين تبيعان البيض والدجاج ، وهما من البداية تتحدثان عن أخ لهما مجند فى الجبهة ، لولا غيابه لما قامتا بأى عمل ، وهذا الاخ يصــل فجأة ليحول دون أن تعمل أختاه خادمتين ، لكن : هل كان من الضرورى أن يراكم المؤلف كل الفواجع حولهما فيجعل لهما أما عمياء ، وأبا مقعدا وعمـــا يســـتولى على ايراد الارض التى يملكونها ؟ .. اكل هذا من أجــل أن يكشف انتهـــازية هذه الطبقـــة واســتغلالها لبؤس الآخـــرين ام انها هى تلك « التعويذة الجديدة » التى تستدر مشاعر الجمهور اكثر من أى شىء سواها : صورة المقاتل على الجبهة ؟

فى القضية الرئيسية للمسرحية يتبنى نعمان عاشور وجهـــة نظر فكرية خاطئة تقوم على اتهام الجيل الجديد بالسطحية والتفاهة والضياع ، وتعتبره مسئولا عما هو ليس مسئولا عنه ، وفى القضـــية الجانبية تبنى

المؤلف ــ ذو الحس الطبقى الواعى والمرهف ــ الموقف الفكرى الصحيح لكنه عبر عنه تعبيرا ميلودراميا دون ضرورة . حصادنا فى النهاية شخصية واحدة جســدها لنا ببراعة واتقان هى شخصية توفيق بطرس تتقدم لتحتل مكانها فى معرض شخصياته ، ولمحات نادرة من الجوار تردنا الى افضل ما قدمه فى مسيرته الدرامية الممتدة فى مسرحنا المعاصر .

المسرح التجارى : الموضوع والجمهور (*)

يكاد المسرح التجـارى — أو ما اصطلحنا على تسميته بالمسرح الخاص — أن يكون الوجه اللافت للنظر ، والجدير بالاهتمام من وجوه حيـاتنا المسرحية . ولن يجـدينا — فى الحقيقة — أن نصرف النظر عن نشاط هذا المسرح ، تاركين المسرحيين لجمهورهم (دون أسى على أى منهم) . هذا موقف مبرر اذا كان ثمة لون آخر من النشاط المسرحى يستطيع أن يصمد لمنافسته وأن ينتزع بعض جمهوره ، أما الآن فالكفة تميل نحو هذا النشاط دون غيره (ودون رجعة فيما يبدو) ، وكل خطوة يتقدمها يتراجع عنها المسرح الآخر ، مسرح الدولة . والنتيجة واضحة لكل ذى عينين : مسارح الدولة فارغة المقاعد ، دائرة فى أسر المقتبسات والممصرات وواردات البوليفار ، والمسارح التجارية غاصـة بروادها ، تحقق ايرادات لم تعرفها مسـارح الدولة على الاطلاق ، ولا يمكن — بعد ذلك — الحديث عن اشاعة المسرح الجاد أو نشر الثقافة المسرحية أو العمل على وعى الواقع وتجاوزه — مما يمكن أن يطلق تبريرا للبرودة والمقاعد الخالية .

الامر قد اصبح على النحو التالى :

فرق المسرح التجارى هى الاقوى والاقدر تستطيع أن تمد يدها الى أى فنان مسرحى ، كاتبا كان أو مخرجا أو ممثلا أو حرفيا ، لان لديها الاسم اللامع والمال الوفير ، ولان الجانب الآخر لا يعد بشىء — الى جانب المقاعد الخالية — غير احتمال نزوات المسئولين وانصاف الفنانين ، ثم أن نجوم المسرح التجارى هم الذين يكرسون نجوما للذوق العام ، ووسائل الاعلام ميسرة لهم . وساعات الارسال مباحة يملأونها كيف يشاءون ، وهم لا يزعمون المزاعم ثم ينكصون عن تحقيقها ، انما هم يعرفون الذوق السائد ثم يسيرون فى ركابه ، لا يصدمون شيئا أو يثورون على شىء ، بل على العكس ، يربتون مشاعر جمهورهم ، ويقدمون كل الفضـائل

(*) مجلة « الطليعة » ، يناير ١٩٧٣

منسوبة اليه ، يداعبون أحلام يقظته ويدعمون عاداته — حتى السقيمة — فى الحياة والفكر ، من أجل أن يرجع اليهم مرة ومرة . انهم يستهدفون الربح بحكم قيامهم ، والفرقة التى تقدم عرضا لا يقبل عليه الجمهور اما أن تختفى أو تنضم — شريكا صغيرا — لفرقة أكبر .

ازدهر هذا المسرح منذ ١٩٦٧ . فالمناخ الذى أعقب الهزيمة — بكل ما شاع فيه من يأس وسخط وتعرف على وجه الحقيقة القبيح ، وتهاوى الآمال التى كانت معلقة على عملاق خرافى قدماه من رمل وطين ، ورغبة حارقة فى التماس وسائل الهروب من واقع بدا انه قد تفوض ، والبحث عن الخلاص الفردى ، والغوص فى اللحظة المعزولة عن سياقها وامتدادها فى المستقبل — اقول ان هذا المناخ كان فرصة مواتية استطاع أن يزدهر فى ظلها المسرح التجارى :

× لانه ابتعد فى كل ما يقدمه عن الواقع بما فيه ومن فيه ، لاذ بالحكاية الخرافية والجو الوهمى ، وعمد الى ضرب أى منطق على راسه من اللحظة الاولى .

× ولانه داعب الذات الجريحة لجمهوره — القطاع الاكبر من الطبقة الوسطى فى العاصمة — بأن قدم اليهم صورة خادعة لهذه الذات ، وبأن رفع عنهم كل عبء يمكن أن يكدر صفوهم .

ويجب أن نضيف — على الفور — أن اللون الآخر من المسرح لجأ الى اسلوب ليس بعيدا كل البعد عن هذا الاسلوب : انه الاسقاط السياسى المباشر وحك الجراح الملتهبة ثم ازاحة مركز الثقل بعيدا عن التشخيص الحقيقى لامراض الواقع ، وتخدير الحس الوطنى على حساب القضية الاساسية المتمثلة فى ضرورة الصمود للهزيمة والعمل الشاق لتجاوزها .

هكذا احتفظ موسم ٦٨ — ٦٩ بأول قائمة من الاسماء التى بدأت هجرتها الى المسرح التجارى ، بعض هذه الاسماء قنع بتجربة أو تجربتين ، وبعضها ظل عينا هنا وأخرى هناك ، وبعضهم انحاز الى هذا المسرح انحيازا كاملا . واحتفظ هذا الموسم كذلك بتجربة نموذجية هى عودة « المسرح الحر » . ان هذه الفرقة التى كانت أول فرقة مسرحية تستجيب لخطو التطور فى مصر بعد ١٩٥٢ وتقف الى جانب الجديد فيه ، عادت الى الواقع المتغير واحدى قدميها مشدودة الى ماضيها والاخرى تريد الانطلاق نحو شباك التذاكر ومداعبة جمهور الطبقة الجديدة . فتعثرت

وانفض سامرها بعد أن قدمت عملين فقط . وكان فى قيامها وسقوطها درس للمسرح التجارى والعاملين على ترويجه .

وظل هذا المسرح يجرب ويجرب : حاول بعث الحياة فى نجـوم الماضى ، وظهر بعضها على المسرح لا يسترها غير ماضيها ، لجأ الى الموضوعات المطروقة من جانب فرق أخرى حققت نجاحا فى واقع مختلف ، استعان بفنانى المسرح الجاد من اجـل أن يرفدوه بالتكنيك المتطور وبرصيد أسمائهم ، وبدأ أنه وجـد بداية الطريق الذى يريده حين قدم عرض « سيدتى الجميلة » فى الايام الاولى من ١٩٦٩ . استطاعت هذه المسرحية — بما حققته من ايراد — أن تصبح نموذجا لما تسعى لتقديمه فرق المسرح التجارى . كان فى هذا العرض :

أولا : الموضـــوع البعيد عن الواقع ، المأخوذ عن فيلم أمريكى حقق نجاحا تجاريا واسعا ، والذى يوحى — مع ذلك — بأنه مأخـوذ عن أصل مسرحى معتمد هو « بيجماليون » شو ، رغم المســافة الواسعة بين هذا الاصل من جانب والعرض الذى قدمه المسرح التجارى فى القاهرة من الجانب الآخر .

ثانيا : انه استعان بنجوم الكوميديا ذوى الرصيد عند الجمهور . هنا نذكر ملاحظة هامة : ان هؤلاء النجوم الذين حققوا رصيدهم عند الجمهور هم أعمدة « المسرح الكوميدى » القديم ، وهم الذين قامت على أكتافهم تلك « النهضــة المسرحية » منذ ١٩٦٣ ، وبشــكل عام ، فان المسرح التجارى اليوم هو الوريث الشرعى لهذا المسرح ، فالنجـوم نفسها ، والموضوعات متقاربة ، والهدف واحد فى نهاية الامر .

ثالثا : كانت أول مسرحية تضع فى اعتبارها تقديم « الحرفة » على نحو أكثر تطورا مما عرفه المسرح التجارى من قبل ، واتخذت هنا شكل الابهار بالحركة المسرحية الواسعة ، وتنسيق الديكور والاضـــاءة وألوان الستائر والثياب ، وتحريك المجموعات والاستعانة بالموسيقى والاغانى لخدمة الحكاية . بعبارة أخرى أن هذه المسرحية هى التى أكدت للمسرح التجارى أهمية دور المخرج فى توليف العناصر المختلفة والتنسيق بينها .

ولازالت هذه الاعتبارات تراعى عند تقديم أعمال المسرح التجارى : لا بد من الموضوع البعيد عن هموم الواقع ولا بد من نجوم الكوميديا ذوى الرصيد عند جمهور الذوق العام ، ولا بد من المخرج الذى يجيد خلط

هذه العناصر فى كل واحد . وعن هذه العناصر الثلاثة الرئيسية تتفرع عناصر أخرى . المهم أن نقول الآن أن أعمالا عديدة سقطت دون تحقيق هذا النموذج ، وان الموسم الذى قدمت فيه « سيدتى الجميلة » شـهد مسارعة فرق عديدة الى تقديم أعمال لاستثمار هذا النجـاح ، والمهم أن نقول بعد ذلك أن هذا النجاح أدار رؤوس الجميع بما فيها رؤوس القائمين على المسرح « الجاد » أو مسرح الدولة ، فسارعوا يقطعون خطى واسعة فى اتجاه كان قائما من قبل نحو تملق مشـاعر الجمهور باستخدام الوسائل « الجماهيرية » لتحقيق « النجاح منقطع النظير » الذى عرفه المسرح الكوميدى ومسرح الحكيم قبل ٦٧ ؛ وشهد الموسم التالى مسرح الدولة يخوض معركة حاميـة مع المسرح التجارى حول الاستئثار بعبد المنعم مدبولى ، وتقرر نقل ساحة نضال هيئة المسرح كل عام الى الاسكندرية . ونتيجـة المعركة معروفة : سلم مسرح الدولة اسلحته للمسرح التجارى ، وقنع هو — بعد مؤتمرات وندوات قيلت فيها كلمات كثيرة عن « ترشيد المسرح الكوميدى » وضرورة أن يخوض الانسان العربى معركته وهو يقهقه —بتقديم أعمال البوليفار وقليل من « الفارس » فى أفضل الاحوال ، ثم قنع المسرح كله بالتمصير والاعداد والاقتباس ، وكان هذا كله دعما للمسرح التجارى واكسابه مزيدا من مبررات الوجود والقدرة على اجتذاب الجمهور .

● والآن كيف يعمل « عقل » هذا المسرح ؟ ماذا يقول لجمهوره وكيف يقوله ؟

سنتخذ — كنماذج — هذه الاعمال الثلاثة التى تشغل مساحة واسعة من اهتمام الجمهور ، ان لم يكن كله : « قصة الحى الغربى » (للفنانين المتحدين من اخراج جلال الشرقاوى) ، « العيال الطيبين » (للفنانين المتحدين من اخراج حسن عبد السـلام) ثم « هاللو دوللى » (فرقة الكوميديا المصرية من اخراج جلال الشرقاوى) . والاعمال الثلاثة يتوفر لها عدد من النجوم لا يستطيع مسرح الدولة أن يوفره لاعمـاله على الاطلاق ، الذين يلعبون الادوار الاولى هم نجوم المسرح الكوميدى القديم الذى أشرت اليه : مدبولى والمهندس وعوض وشويكار ، الى جانبهم عدد من النجوم كونوا رصيدهم فى مختلف المسارح أو فى أعمال التليفزيون : سهير البابلى ، صلاح السعدنى ، عادل امام ، سعيد صالح ، نور الشريف ، وعدد من نجمات الاغراء فى السينما أو الاذاعة : نيللى ، لبلبة ، ومن حولهم تمتد أيدى هذا المسرح الى كل نجم يلمع فى أى مكان ، وسـأضرب مثالين : سناء يونس ، ممثلة ذات امكانيات جيدة ، قامت بدور صغير لفت اليها الانظار بوضوح فى مسرحية « الغول » التى قدمها مسرح الجيب

فى العام قبل الماضى ، ومحمد صبحى ، أحد خريجى الدفعة الاخيرة فى معهد الفنون المسرحية استطاع — بمبادرة خاصة — أن يخرج « هاملت » ويؤدى الدور أداء جيدا فى ساحة معهده العام الماضى ، هذان الممثلان يقومان بدورين ثانويين فى « هاللو دوللى » . لا الوم أيا منهما ، فلماذا لا يسعى الى مزيد من الشهرة والمال ؟ ، وماذا يبقى لينتظر فى هيئة المقاعد الخالية ؟ حين تعرف هيئة المسرح رسالتها فى احتضان الفن المسرحى الجاد واشاعته يمكننا أن نلقى اللوم على الذين يتخلون عن الرسالة فى سبيل الاسم اللامع والمال الوفير .

والنصوص التى أخذت عنها هذه الاعمال — النصوص القريبة أو البعيدة — ليست لها الاهمية الاولى ، أكاد أقول انها بلا أهمية كبيرة ، المهم أن يتيح الاعداد عددا من المواقف الكوميدية يناسب أبطال العمل ويتفق مع توقعات جمهورهم ، لهذا لا يستطيع المسرح التجارى ان يعيد أحد عروضه بنجوم آخرين ، لان الاعداد مفصل تفصيلا على قد النجوم وتوقعات جمهورهم ، هكذا تجد مسرحية مثل « العيال الطيبين » لا يمكن عرضها دون عبد المنعم مدبولى ، الا أن اختصر العمل كله واعيدت صياغته من جديد ، ولعل المشكلة الرئيسية التى واجهت المخرج فى « هاللو دوللى » ليست مضمون العمل أو مدى اقترابه من النص المأخوذ عنه (الفيلم الامريكى بهذا العنوان ، المأخوذ عن مسرحية « الخاطبة لثورنتون وايلدر ، المأخوذة بدورها — فى كثير من شخصياتها ومشاهدها عن « بخيل » موليير) ، لكن المشكلة كانت توفير عدد من المواقف المتكافئة فى المساحة لنجوم العرض الثلاثة (شويكار — المهندس — عوض) ، وتوجيه الاحداث نحو خلق مواقف ثنائية بينهم ، ومواقف ينفرد بالاداء فيها كل منهم ، ولا بد أن المخرج قد احتاج كثيرا من شعر معاوية كى يقيم هذا التوازن ، فهو أول من يعرف أن اخفاق هذا التوازن نهاية العمل كله . هو اذن مسرح النجم — الممثل ، عليه أن يضع امكانيات هذا النجم ومدى اهميته عند الجمهور قبل اى اعتبار آخر ، ولا بأس — بعد ذلك — ان ارتفعت على الاعداد — أو لم ترتفع — لافتة باسم عمل مسرحى ما .

يأتى فى المرتبة الثانية استخدام الجنس فى العرض المسرحى . وأود ان اقول من البداية أننى لست من المتطهرين أن ممن ينقض وضوءهم ظل الكلب ، واعرف أن الجنس — مثل اى نشاط انسانى آخر — قد يكون موضوع العمل المسرحى ، وكثير من الاعمال المسرحية العالمية تقوم على الاشتهاء الجنسى أو الاحباط الجنسى ، او مختلف العقد الجنسية ، لكن الجنس فى هذه الاعمال نشاط انسانى فى المقام الاول ، لا يهدف

تقديمه لاثارة المتفرج قدر ما يدفع الى التأسى لمصير أبطاله ، والنفاذ من خلالهم الى مزيد من فهمه لنفسه أو للشرط الانسانى ذاته . انه جنس « موظف » فى العمل المسرحى ، وليس عبادة جسد الانثى على المسرح . أما المسرح التجارى فلا يعنيه غير أن يقدم الجسد المشتهى ؛ اكبر مساحة يمكن أن توافق الرقابة على السماح بها من جسد نجمة الاغراء ، وأكبر قدر ممكن من الاجساد المحيطة بها فى « الاستعراضات » التى تقدمها ، بل أحسب هذه الاستعراضات لا هدف لها الا تقديم أكبر عدد ممكن من الاجساد ، وفى « الحى الغربى » و « العيال الطيبين » نوع من استخدام الموسيقى والاضاءة فى ابراز جسد نجمة الاغراء على طريقة الملاهى الليلية . لكن هذا جانب أساسى من خلطة العناصر .. والا فما حجم موهبة الاداء التمثيلى الذى وهبه الله للسيدتين نيللى ولبلبة نجمتى الاغراء فى المسرحيتين ؟

ولا يقتصر استخدام الجنس على جسد النجمة ومن حولها ، بل يتدخل فى نسج الاعداد نفسه ، فلا بد أن يتيح الاعداد من المواقف ما يسمح بتبادل حوار حول الفعل الجنسى والاعضاء الجنسية يستخدم كثيرا من القفشات والكلمات التى لا تتردد فى الملاهى الليلية . والتى لا تسمح الرقابة بنشرها على الناس مهما كان السياق الذى ترد فيه . يسرف المسرح التجارى فى استخدام هذه القفشات والكلمات ، ترتفع لها قهقهات معربدة حينا ، ويدارى بعض الجمهور وجوههم حينا ، ويرهف الصغار آذانهم حينا ، وتظلل المسرح بذاءة فجة معظم الاحيان . (فى هاللو دوللى تضع احدى الممثلات ردفين صناعيين وتتخلع بهما كى تخلق مبرر قفشات جنسية لا تنتهى ، وفى « العيال الطيبين » تستخدم العلاقة بين الابن وعشيقته ، والليلة التى قضاها فى الاسكندرية مع حبيبته مبررين لهذه القفشات ، وفى « الحى الغربى » يستخدم الفتى الشاذ جنسيا وتحريض الاخت لاخيها مبررين) .

حول النجم والجنس لا بد أن تنسج حكاية ما . هنا يتقدم الاصل الاجنبى بتقديم مادة توفر — فى المقام الاول — البعد عن الواقع بما فيه ومن فيه ، وسنرى كيف تطوع هذه الموضوعات لعروض المسرح التجارى ، وكيف تشى بتملق هذا الجمهور الذى تتوجه اليه .

الموضوع فى « الحى الغربى » ، و « العيال الطيبين » يدور حول الصراع الاجتماعى ، أو الصراع الطبقى — اذا لم يزعج احدا هذا التعبير . فى المسرحية الاولى يدور بين جماعتين من الفتيان احداهما من بولاق والاخرى من الزمالك ، يقود الجماعة الاولى فتى كان أبوه بواب

عمارة يملكها ابو الفتى الذى يقود الجماعة الاخرى (لكن هذا لا يضير احدا — يقول واحد من أهل الزمالك مرة) ، وللفتى البولاقى أخت وخطيبة وأخته بدورها مخطوبة لواحد من رفاقه وخطيبته خياطة تبيح اللقاء فى بيتها للعاشقين ، يرى واحد من شبان الزمالك اخت الفتى البولاقى فيقع فى حبها ويدور لائبا حول شباكها (السنا نقول أن الاصل البعيد للعمل هو روميو وجوليت ؟) ، لكن الجماعتين تتحرشان احداهما بالاخرى ، وتدور معركة يقتل فيها قائدا الجماعتين ، ويكون قتل الفتى البولاقى على يد حبيب اخته ، فيحمل خطيب هذه الاخت مسدسا ويظل يطارد القاتل حتى يقتله . وبعد أن يمتلىء المسرح بجثث هؤلاء يتحلق الباقون حول دعوة للتفاهم ونسيان الدم المسفوك ونزع السلاح .

فى العرض كله يتردد هذا المعنى : لا ضرورة للعنف ولا مبرر له ولا جدوى منه ، فلماذا لا يقلم الجميع أظافرهم ويعيشون فى أمن ودعة .. ابن البواب وابن صاحب العمارة معا ؟ ويميل العرض كله نحو هؤلاء الذين يسكنون الزمالك ، فينتقيهم من كل الشوائب (عدا هذا الفتى المخنث الذى فرضته ضرورة استخدام الجنس) ، ويجعل معهم تعاطف الجمهور واهتمامه ، وفى المقابل تبدأ المشاكل دائما من الجانب الآخر ، يبدأها هؤلاء المتحرشون المتوفزون المسارعون لحمل السلاح دون ضرورة ، حتى توزيع الجثث جاء يحتفظ بموقف الجمهور عدائيا نحوهم ، فمات البطل الشهم (والنجم ايضا) قتيلا بأيديهم ، وماتت علاقة الحب الجميلة التى اجتهد الاخراج فى ابرازها .

تصل المسرحية الثانية لهدفها عن طريق آخر . يدور الصراع بين اب وابنته ينتميان للطبقة الوسطى الصغيرة ، واب وابنته ينتميان للرأسمالية الكبيرة ، الكبيرة جدا فى الحقيقة . الاب موظف فى احدى الشركات التى يملكها الرأسمالى وهو يطرد من عمله لان الشركة قد استوردت عقلا الكترونيا يقوم بعمل عدد كبير من الموظفين ، والابن عازف على الجيتار يلتقط رزقه من الحفلات التى يقيمها مع أصدقائه ، ويوم طرد الاب يلتقى الابن بأبنة الراسمالى فى احدى الحفلات فتغريه الفتاة حتى يستسلم لها ويقضيان الليل فى بنسيون بالاسكندرية ثم يعود الفتى وحده وبعده تعود الفتاة ويضطر الرأسمالى للتدخل لان ابنته قد تركت خطيبها ...... الخ .

ليس مهما بعد ذلك تعقد الحدث بعديد من المواقف المفاجئة لشخصياته ، المهم ما سينتهى اليه هذا الصراع . الاب المشغول القاسى يعد ابنته بمزيد من الاهتمام بها ، والفتى يوافق على الزواج منها بعد

ان ايقن انها تحبه لانها حاولت أن تغرق بسيارتها فى النيل ، ويعد بأن يروض جموحها بالضرب وابداء مظــاهر الرجولة ، ويعود الاب الطيب لعمله ، وينتهى الامر على ما تحب كل الاطراف وترضى .

الموقف هو نفسه ، دعوة لحل الصراعات والتناقضات الاجتماعية عن طريق عقد الزواج بين « العيال الطيبين » وقد كان الاعداد (الذى قام به على سالم عن مسرحية لم يذكرها أحد هى « تشاو » لكاتب فرنسى معاصر اسمه مارك سوفاجون) كان الاعداد حذرا فى أن يتلافى كل ما من شــأنه أن يضع فى المسرحية « مضمونا ما » ، هكذا استبعد الصراع بين جيلى الابناء والآباء فى المجتمع الاوربى المعاصر ، وقراءة النص الاصلى توضح ملامح هذا الصراع وتجعله فى المقــام الاول وتكسب المسرحية — بالتالى — مضمونها المعاصر . أن الفتى والفتاة معا ينتميان لجليل يختلف كل الاختلاف عن جيل الآباء من البورجوازية الفرنســية المحافظة ، يختلف عنه فى الحياة والفكر وفهم معنى العمل والفن والحب والجنس ... الخ . لكن الاعداد استبعد هذا الصراع فبدأ الفتى باهت الملامح ، غريبا بين أمه وأبيه وعشيقته (التى تلعب دورا مختلفا عن دورها الاصلى مما يخــدم غرضا آخر) وبدت الفتــاة لعوبا ، لا متمسكة بحريتها عارفة لحدودها ، (لان هذا يتيح ابراز جســدها وأنوثتها فى تزيد واسراف واضحين) ، ثم هى تقبل فى النهــاية أن يضربها حبيبها — تملقا لمشاعر الرجال من ناحيــة ، وخشــية الخروج على التقليد من الناحية الاخرى .

وتبقى دلالة العمل هى خلط الاوراق وتمييع الصراع الاجتمــاعى لصالح بعض أطرافه دون بعض ، وتقديم حلم اليقظــة الخلاب فى امتلاك الثراء والجمال والشرف ومباركة الجميع ، دون جهــد ، الا أن تحدث صدفة ســاحرة تنقلك لصفوف اصحاب الملايين فى غمضة عين ، وازاحة مركز الاهتمــام عن العدو الحقيقى بخلق عدو وهمى ، فهذا الرأسمالى لم يعرفه واقعنا ولا أظنه سيعرفه فى وقت قريب .

وللوهلة الاولى يبدو الموضــوع فى « هاللو دوللى » بعيــدا كل البعد عن الواقع بصراعاته المختلفة ، فدوللى لا يعنيها — من أول الامر لآخره — ســوى أن تتزوج عزت بك صــاحب العزبة فى طوخ الثرى البخيل ، والمسرحية كلها هى مقالبها التى تدبرها — واحدا بعد الآخر — حتى تتزوجه فى النهاية . تلك هى العــلاقة بينها وبين النص الاصلى المأخوذة عنه ، أما الملامح — بعد ذلك — فمختلفة كل الاختلاف ، وقليل من الاحداث والمواقف توحى بتشابه شكلي للعمــل الاصلي . ودوللى

لعوب ، لعوب ذات سطوة مثل غانيات التاريخ ، توحى مرة بالسذاجة ومرة بالخبرة الإنثوية الناضجة ذات الغنج والدلال ، تدور الاحداث منذ منتصف الفصل الاول حولها ، فهى ناسجة كل الخيوط والمتحكمة فيها ، هى التى قررت أن تتزوج هذا الرجل ، ونحن نعرف ، من البداية أنها لا بد ستتزوجه ، وكل منا يقول : ولماذا حقا لا يتزوجها ؟ انه يعبـد جسدها أمامنا فيتحسس قدميها وساقيها فى شبق واضح ، وهو لا يكف عن التحكك بها ولا تكف هى عن مطاردته .

الى جانب دوللى وعزت لا بد من شخصية ثالثة ذات أهميـة ، هنا تدخل الاعداد فجعل من شخصية كورنيليوس فى « الخاطبة » نبوى البلقيسى الذى يعمل فى عزبة عزت بك ، واعطاه اهمية كبرى توازى اهمية البطلين الرئيسين (الم أقل لك أن العمل يقوم على نجوم ثلاثة هم شويكار والمهندس وعوض ؟) ، خلق منه الاعداد (قام به عبد الرحمن شوقى الذى كتب الحرافيش من قبل ، وهو الآن يدور ببطلة عماشة فى كل مكان) فلاحا ملائما للسخرية به ، وبعمله ، ومدينته طوخ وآثارها وانبهاره بالقاهرة ، وانقضـاضه على نسائها — مع تابعه — يشبعانهن تقبيلا ، حتى المانيكانات الجصـية لم تسلم من التقبيل والتشليح ، ثم حيرته وانبهاره بين جدران القصر الذى تقيم فيه دوللى حفلتها ، وتقدم له فيه الشمبانيا .. الخ . هل هناك ضرورة لقول شىء عن السخرية بالفلاح وبلده وعمله وعقله على هذا النحو ؟ .. لكن الرد جاهز : ان الكوميديا فى العمل كله نابعة عن مخزون المواقف التقليدية : الاختبـاء فى الدواليب وتحت الموائد ، والتنكر ، والخلط المستمر القائم على سوء الفهم ، ومن بين مخزون الاعداد ضرورة السخرية بالفلاح وانبهاره بالمدينة وشغفه بنسائها ، خلق هذا التقابل بين القرية والمدينة ، تدعيما للفروق بين الجانبين وحتمية استمرارها .

هو الموقف نفسه من المجتمع والحياة فى النماذج الثلاثة يمكننا أن نجمل ملامحه : افتقاد العلاقة بقضـايا الواقع والدوران حول قضـية الصراع الاجتماعى ومحاولة الخلط بين أطرافه ، وازاحة العدو الحقيقى لحساب طرف من الاطراف فقط هو جمهور الطبقة الوسطى فى القاهرة . قطاعها الكبير أولا ، واعتماد الصـدفة وسيلة لحل مشـاكل الحياة ، ومشروعية كل الوسـائل لتحقيق هدف الصعود ، وذر نقدات جزئيـة حول بعض مظاهر الفسـاد فى الواقع ، خاصـة تلك التى تعنى هذا الجمهور اكثر من غيرها ، غمز القطـاع العام ، الضرائب ، التليفونات ، طوابير الجمعية ... الخ .

حول هذه النواة الصلبة تقدم اطبـــاق المشهيات : كوميديا النجم المشهور ، جسد نجمة الاغراء ، التلميح بالجنس ثقيله وخفيفه ، محاولة تجسيد حلم الحصول على لوليتا ، حرارة الالوان واستخدام الاضـــواء اطارات تبرز الممثلين ، الموســـيقى الصـــاخبة واشـــتراك الجميع فى الرقص والغناء .

فى المناخ الذى أعقب ١٩٦٧ على نحو خاص ، ومن خلال التجربة والخطأ ويجهـــد فنانى المسرح الجاد أنفسهم ، استطاع المسرح التجارى أن يصل لصياغة ترضى جمهوره ، بنوعياته المختلفة والمتقاربة وتضمن منه دوام الاقبال . ولم يخيب الجمهور توقعات أصحاب هذا المسرح ، فهو مقبل بالفعـــل ، يتزاحم كى يدفع أثمان التذاكر المرتفعة (اربعـــة أمثال ثمن التذاكر فى هيئة المقـــاعد الفارغة) ، وهو كذلك يضـــحك . فبعضه يضحك لانه دفع ثمن الضحك ولا ينوى التنـــازل عى شىء من حقه ، وبعضـــه واقع فى دائرة جذب ممثل معين ، ما أن يفتح فمه حتى يغرق فى الضحك ، وبعضـــه يضحك لانه ينفر أن يكون وحده — دون القطيع — غير الضـــاحك ، وبعضه الاخير — وهذا ليس قليلا ، وله اهميته عند أصحاب هذا المسرح — يضحك لانماط يتوقعها وينتظر منها أن تضحكه ، انما لهؤلاء تقدم بنت البلد « الرداحة » والخادمة الخليعة ، والنشال وابن البلد الغبى المتظـــاهر بالفهلوية . هؤلاء هم الاشـــقاء العرب ، لا تخلو منهم الصفوف الاولى فى عروض المسرح التجارى !

فليكن لكل هؤلاء مسرحهم . لكن .. أين مسرح بقية الشعب فى العاصمة وخارجها ؟ وأين مسرح هؤلاء المهمومين بواقع الحياة فى الزمان والمكان ، وأين مسرح الباحثين عن متعة فنية وفكرية تضىء القلب والعقل ؟ .

● جواز على ورقة طلاق ●

مصالحة مستحيلة .. ومستقبل مجهض (*)

الحكاية لا جديد فيها : فتاة فقيرة وشاب غنى ، لكن الجديد أن كل شىء يحدث أمامنا ، فنرى المؤلف وهو يكتب ، والمخرج وهو يصنع حرفته ، والممثل والممثلة يناقشان دوريهما . ونحن شهود مدعوون للشهادة .

قد تقول : لا جديد فى هذا أيضا ، فقد أسرف المسرحيون فى كسر الايهام وازاحة الحائط والتوجه الى الصالة والتمثيل داخل التمثيل ، لكن الجديد أن هذه المسرحية تستخدم هذا التكنيك استخداما جيدا ، وتوظف من اجله كل الوسائل التى اتاحتها فنون العرض ، ورغم أن المؤلف يقول لنا فى المشهد الاول انها مسرحية لا ضحك فيها ولا ميلودراما ، لا رقص فيها ولا غناء ، الا اننا نجد فيها هذا كله .. كأنها واحدة « من مسرحيات الغواية اياها .. » كما يقول ! .

جوهر المسرحية هو الحب بين مراد الايوبى وزينب ، جارته فى الحى القديم . فلننظر اذن فى هذا الحب ، ولنحذر ، لان الفريد فرج مسرحى قد طاعت له الحرفة ، لا ينسى كلمة كتبها او خطأ شرع فى رسمه ، يعرف جيدا متى يقول ومتى يصمت ، متى يجعل الحوار حيا ساخنا ، ومتى يثقل كلماته بروح الشعر .

من البداية للنهاية : زينب تحب ومراد مهموم بنفسه ، الاصدق أن نقول انه منقسم على نفسه . هو سليل أسرة قادت الكفاح الوطنى اجيالا : جده من رجال عرابى ، وابوه من رجال سعد ، وامه قادت مظاهرة السنية فى ١٩١٩ ، وهو اشتراكى ضد الملك فى ١٩٥٢ . لكنه اشتراكى ذو طبيعة خاصة ، يرفض لزينب أن تعمل ، ويقفز الى المستقبل فيعلق

(*) مجلة « الطليعة » ، فبراير ١٩٧٣ .

على الثورة القادمة حل مشـــاكل الواقع ، ويخرج من المعتقل فى مقابل أن يتخلى عن كل شىء ويســـافر الى الخارج ، فقد عقـــدت أسرته القوية الصفقة باسمه . يعمق انقســـامه حين يعـــود متخصصـــا فى « الاوتوميشن » الى بلاد تعنى عمـــالة زائدة وبطالة مقنعة . حين يلتقى بزينب العاملة فى المصنع الذى يديره يقود العلاقة معها بحيث تنتهى الى فراشه .

لا يدهشنا مراد حين يتخلى عن ثمرة عشقه ومسئولية فعله ، فقد تخلى من قبل . انه لا يكن حبا حقيقيا للارض التى ألقى بذرته فيها ، هذا الاتهام بالتواطؤ والتنصل من كل مسئولية طبيعى تماما من جانبه . يقـــول عن مستقبله الذى يتخلق فى أحشـــاء زينب (وقد قال الطبيب انه بصحة جيدة) : « الجنين ده هيتولد منقسم الشخصية ، أهل أبوه لون واهل أمه لون .. الاسرة ليست مجرد زوجين وأولاد ، والحياة الزوجية ليست الا اختلاط الاهل بالاهل .. الطبيعة لا تقبل التهجين المتناقض ، ولا يمكن قيام أسرة ملفقة .. » .

الذى يدهشنا حقا أن تنتحر زينب . كأن المسألة كلها : اما مراد أو الموت . زينب : فتاة بسيطة ، ابنة سائق وشقيقة عامل ، ألقى مراد اليها بحقيبة ملأى بالكتب والمنشورات لحظة المطاردة ، فأنقذته ، ثم أنقذت نفسها حين قرأت كل هذا ووعته ، وخرجت الى العمل تحت وطأة الضرورة فاستطاعت أن تمزج المعرفة بخبرة الحياة ، وما أجمل صياغتها لبعض ما عرفته : « عرفت أن اللى فى قلبه جراح احسن من اللى فى قلبه حجر ، وان الايد الشغالة أبرك من الايد المليانة ، وأن النفس اللى بتداوى أكبر من النفس اللى بتظلم .. » زينب كانت قادرة دائما — بالصدق وحده — على أن تواجه مراد أو تواجـــه الرعب الطبيعى فى أعماقها ازاءه ، ورفع قتل المستقبل عن عينيها كل غشاوة ، فأيقنت أن مرادا لا يحبها ، وأنه لفق حكاية حب لا تعنيها ، وفزع أشد الفزع حين ارتطمت بالواقع . تصرخ زينب فى وجه مراد بالحقيقة كلها ، تقولها له بثبات دون وجل وتصر على الطلاق . كان الزواج من أجل الاجهـــاض ، وقد تم الاجهاض فما مبرر استمراره ؟ ..

لا يكتسب انتحار زينب معقوليته بعد ذلك الا حسب فهم واحد : أن ترى بذور المستقبل كلها مجهضة ، وانها تعيش فى عالم لا يمنحها سوى امكانية واحدة هى الرضوخ الدائم والكامل . حل عابث فى عالم عابث .

لا تنتحر هذه الفتاة الا بعد انتحار آخر أمل فى الواقع ، الا بعد ان تجهض كل بذور الثورة فى الحــاضر والمستقبل . خسرت اسرتها وعملها ومرادا وطفل المستقبل . ، هذا كله صحيح ، لكن الصحيح كذلك انها تملك امكانية الاستمرار . فى وسع من بلغت هذه الدرجة من الوعى أن تستأنف أيام حياتها :،

هل تفرض انتصارا زائفا للحب رغم تحذير المؤلف ؟ لا ، بعيــدا عن مراد وأمه تستطيع زينب أن تلقى مرســاتها ، أم ترى نحن نلقى احمال عجزنا على هذه الفتاة البسيطة ونطلب منها أن تفعل ما عجز الغنى ، المهندس ، الاشتراكى القديم عن فعله ؟

لكن هذا بالتحديد ما يجعلها تفعله . فلتخرج زينب اذن للحيــاة الواسعة ، ولتصفق باب مراد وراءها فيدوى صوته فى أذنه وآذاننا ، ولتصبح « نورا » جديدة فى واقع متغير .

ماذا ستجد زينب فى الخارج أن صفقت باب مراد وراءها ؟ .. ستجد مجتمعا يدين المراة بينما الرجل آمن من الادانة « ويدين الفقير بالتطلع لاصطياد الغنى بينما الغنى أكثر أمنا وأقدر على التصرف وشايل فى جيبه دايما ضمان براءته فى محفظة فلوسه .. » ، فيه يشــترى العجوز حسناء صغيرة وتشترى الشمطاء شابا فى عمر ابنها ، فيه الحب هو الحرام والزواج هو الحلال ، ومن وراء هذا ايقاع الحياة المتخلف ، يصفه مراد بأن الناس « عندها حصانة ضد المكن » (رغم أن المؤلف يرد هذا الاتهام فى المشهد التالى : فالعامل الذى التهمت الآلة ذراعه لم يترجم له أحد الكتالوج الذى يقيه الخطر) ، ومن وراء هذا كله « عالم اعمى أو فى غيبوبة ، أو متفشية فيه الامية » .

لا يبدو مقنعا حديث زينب عن هذا العــالم الاعمى . جوهرها أنها استطاعت أن تأخذ من مراد أفضل ماكان يعرفه ، وأن تطوعه ليكون دليلها وسلاحها فى مواجهة مشاكل واقعها . فليكن مراد منقسما منذ البداية، فليكن قانعا من الاشتراكية بلافته يرفعها فوق رأسه حينا ويعمل بعيدا عنها دائما ، فليكن متمثلا أسوأ ما فى الثورات المجهضة : تلك التى قامت تطلب الاستقلال فى الداخل ففقدته فى الداخل والخارج ، وهذه التى كان وقودها الناس وقادتها أول من تخلى عنها ، فلتكن حياة مراد الايوبى أصدق تجسيد لما قالته امه — طبقته، التى لم ينكرها يوما ولا انكرته ، والتى رسمت حياته وقادت خطاه من المشهد الاول الى الفاجعة الاخيرة : « احنا طبقة وانتم طبقة .. هو صحيح كان فى الاشتراكية ، ما يضرش ، كل

واحد يعتقد فى المبدأ اللى يقتنع بيه ، لكن حياة الانسان الخاصة دى ملكه، ملك نشأته وجوه وناسه وعاداته وتقاليد أسرته ، .. أنا كمان أحب الفقراء ، لكن ده نوع من النبل والانسانية ، مش أكثر من كده ، ومش لازم يكون أكثر من كده .. » .

أقول : فليكن هذا كله . لكن محور الخلاف هو : أما مراد الايوبى او الانتحار . اننى ارفض تصديق ما اتفق عليه الطرفان المتناقضان : الا تأخذ شيئا من صاحبه دون استئذانه ، وارفض كذلك أن يكون المؤلف — المؤلف الحقيقى هذه المرة — وراء كلمات مراد :« البلد دى قطة بتخاف على ولادها من التفكير، من الاجانب ، من التقاليع ، من الجديد ، من الجرىء، من الاوتوميش كمان .. » ، الصحيح انها قضية طبقة وليست قضية بلد ، والدليل هو مسرحيته كلها : لا انفصال بين النضال الوطنى والاجتماعى، والحديث عن وطن هائم مطلق يخفى وراءه مصالح السادة والطامحين للسيادة .

أفلح المؤلف فى طرح قضيته . قال أن الهدف هو السؤال وطلب الى المتفرجين الادلاء بشهاداتهم . المسرحية مشاركة فى حوار دائر — صاخب حينا مكتوم معظم الاحيان — وطرح صحيح لتخفى النوايا السيئة وراء الشعارات التى لا تعنى شيئا فى الممارسة ، لان القيادة دائما بين يدى من يمسكون أعنتها ولان التطلع دائما يتجه نحو الطبقات الاعلى ولان الاكثر غنى وقوة هو من يقود التحالف لصالحه . فكرة صحيحه دون شك. غير الصحيح الا يبقى للطبقات الاخرى سوى الانتحار .

لكن الفكرة محدودة كذلك . لهذا لجأ المؤلف الى اشباع مسرحيته بالحرفة : مؤلف ومخرج ومناقشات حول الفن الحقيقى والزائف ودور الفنان بين التبشير والشهادة على عصره ، وتوازن دقيق بين تدخل المؤلف وأداء الممثلين ، واستفادة من المواقف الكوميدية والنمر الشعبية وخيط ميلودرامى يبرق ويختفى ، وتوظيف للموسيقى والرقص والغناء وشاشة العرض ، وحكايات صغيرة داخل النسيج المسرحى ، وابراز لامكانيات الممثلين فى الاداء .

نص مرهق فى تنفيذه دون شك . وقد وفق الاستاذ عبد الرحيم الزرقانى فى تنفيذه دون شك كذلك . غير أن ايقاع العرض يهتز لحظات حين تطول الاغانى (اغنية زينب ودجاجها فى الفصل الاول ، واغنية مراد فى زانزاته فى الفصل نفسه) . أو الرقصات (الراقصة المحترفة فى الزفة قرب النهاية كادت تفسد تأثير المشهد كله) ، كما أن استخدام آليات

العرض لم يكن موفقا كله ، فقد أساء استخدام شاشة العرض الى التطور التالى فى شخصية زينب فبدأ غير مبرر او مقنع .

هذه مسرحية ممثل وممثلة فى المقام الاول ، عليهما يقع العبء كله . لعب الاستاذ كرم مطاوع دور مراد ، فقدم لحظات ممتعة ومتميزة ، لكنه كان ضد ايقاع العمل كله حين يسرف فى التطويل (مشهد البار ومشهد القارب ومشهد الزنزانة دون ترتيب) ، وكان أداوءه القوى يكسب موقفه قوة ، ولم يكن يراعى الانتقالات الدقيقة مثل انزلاقه الى تبرير ذاته بعد أن تصفعه زينب بالحقيقة ، ومثل احساسه الحقيقى بالتمزق حين يجد يديه فارغتين فى النهاية .

ولعبت السيدة سهير المرشدى دور زينب ، وقدر ماكانت بسيطة ، رقيقة ، مقنعه ، فتاة من حى شعبى فى الجزء الاول ، قدر مالم يقنعنى تانقها المسرف فى الجزء الثانى ، لكنها قدمت عرضا جيدا ورقيقا فى مشهد حوارها مع ابنتها المتخيلة ومونولوجها الاخير بثياب العرس .

ولابد من تحية خاصة للسيدة زوزو نبيل التى لعبت دور الام : قوية ، واثقة مقتدرة ، ترسم المصائر وتتحرك لتنفيذها دون تردد .

● هذه « جواز على ورقة طلاق » ، مسرحية الفريد فرج الثامنة ، فكرة جريئة تناقش قضية مطروحة ، وتنفيذ موفق فى معظمه ، وأداء متميز فى معظمه كذلك ..

لكن المؤلف قد عودنا ان تكون افضل اعماله ما تسخر فيها الحرفة لنقل الفكرة ، فى هذه المسرحية حرفة كثيرة وفكر قليل ، نضجت الحرفة لكن ما فى يد المؤلف — وما بقى فى ايدينا — قليل دون شك .

● قولوا لعين الشمس●

تبرير الذات .. وغمز الواقع (*)

التصدى للكتابة عن مسرحية نجيب سرور — وهو الآن طريح المستشفى يعالج من امراض النفس والجسم — أمر محفوف بالمزالق . أول المزالق وأكثرها اغراء هو ابداء التعاطف — بالصدق أو الادعاء — يخفى وراء واجهته البريئة قدرا من التعالى لاشك فيه ، يتخذ صورة التصدق النقدى — لو صح التعبير — كان يد الناقد أصبحت هى العليا ، ويد الفنان المسرحى هى السفلى .

ذلك موقف مرفوض دون تردد . ان الاعمـــال الفنية لا تقدم من باب الشفقة . ولا يجب أن يتم تقويمها من باب الشفقة كذلك ، وما دام العمل قد نبض بالحياة على خشبة المسرح فقد أصبح ملك جهـــد العاملين فيه والمتلقين له ، ووجبت مناقشته بجدية ، دون اهمال العلاقة القائمة بينه وبين مؤلفه بطبيعة الحال .

ويحتفظ تاريخ المسرح بقائمة تضم كثيرين من الفنانين مرضى الروح والنفس ، فنحن نعرف أن انتونين ارتو — وتاثيره على المسرح الحـــديث اوضح من أن يختلف حوله أحد — قضى عشر ســـنوات من حياته (٣٧ — ١٩٤٦) فى مستشفى للامراض العقلية ، ومن قبله كان أوجست سترينبرج — المزواج المطلاق — يرى نفسه هدف مؤامرة دولية تشترك فيها اطراف كثيرة — من بينها زوجته واقرب أصدقائه — وقد خاض أزمة نفسية عنيفة فى فترة من فترات حياته أسماها « فترة الجحيم » ونعرف أن تنيسى ويليامز ادمن الشراب والمخدر زمنا تضـــاءلت فيه قواه الابداعية ونعرف أن جان جينيه لص ومنحرف ، واندريه جيد واوسكار وايلد .. كذا وكيت ...

(*) مجلة « الطليعة » ، مارس ١٩٧٣

وفى الحقيقة لا تنتهى قائمة اضطرابات الفنانين وعذاباتهم الروحية والنفسية . لكن السؤال يأتى بعد ذلك : ما هو الجهد الذى يبذله الفنان كى يتحرر من اضطرابه ؟ اقرأ « الطريق الى دمشق » لسترينبرج ، راجع اعمال تنيسى ويليامز (خاصة : قطة فوق سطح .. أورفيوس ، ليلة السحلية) ، راجع اعمال ارتور أداموف فى ضــوء اعترافاته .. ستجد فى كل هذا شيئا هاما : ان هؤلاء الفنانين يحاولون — بجهد ارادى خارق — أن يتحرروا من اضطراباتهم النفسية العميقة بتجسيدها فى رؤى وشخصيات ومواقف ، بل ان بصمات هذا الجهد الارادى واضحة كل الوضوح فى أعمال كاتب مثل أداموف : مسرحية بعد أخرى استطاع أن يقهر عصابه ورؤاه وكوابيسه وهذياناته وأن يتخذ منها مادة خام .. من تلك التى يحتاجها الفنان دائما للتعبير عما هو داخل الذات ، وأن يخرج من أسرها الى العالم الفسيح : عالم الواقع والحقيقة ، وصراع الانسان الدائم كى يقهر « الجوانب القابلة للشفاء ، وتلك المستعصية على الشفاء فى وجوده الانسانى .. » .

فهل نجد شيئا من هذا كله فى مسرحية نجيب سرور ؟

بعضنا يذكر عمليه السابقين ياسين وبهية (مسرح الجيب ١٩٦٤) ، وآه ياليل ياقمر (مسرح الحكيم ١٩٦٨) فى هاتين المسرحيتين اختـــار الكاتب من المأثور الشعبى « تيمة » واحدة هى حكاية ياسين وبهية ، واسقط عليها دلالات أخرى غير دلالاتها فى أصلها التراثى ، فى العمـــل الاول حكت المسرحية آلام الفلاحين فى قرية « بهوت » ، وثورتهم ضـــد الاقطاع بقيادة ياسين ، وقتل ياسين وهو يقودهم لحرق قصر الاقطـــاعى الذى كان يهدد بهية فى عرضها . وقدمت « آه يا ليل يا قمر » بهية فى مرحلة جديدة :انتهى الاقطاع ، وظلت وفية لذكرى ياسين حتى لاح فى حياتها رجل آخر هو أمين فارتبطت به ، ومن خلالهما عرض الكاتب فترة أخرى من فترات النضال المصرى حتى معارك القناة فى ١٩٥٢/٥١ ومصرع امين بين العمال والجنود الذين قتلوا فيها .

لا بد أن نضع هذا كله فى الاعتبار اذا شئنا ان نفهم ما يعرض علينا باسم « قولوا لعين الشمس » ، والذى كان مفروضا أن يعرض تحت عنوان آخر (فى نص مسرحية يا ليل يا قمر ، وفى كتاب نجيب حـــوار حول المسرح اشارتان لهذا الجزء الثالث من المسرحية بعنوان آه يا بلد) . واذا كان لنا أن نتحدث عن ثلاثيات فى تاريخ المسرح (أشهر الامثلة ثلاثية ايسخيلوس « الاوربســتية » وفى المسرح الحـــديث ثلاثية أونيل

« الحداد يليق باليكترا ») فيجب أن نشير لان كل جزء من أجزاء الثلاثية يجب أن يكون وحده عملا قائما بذاته ، صحيح أن الاعمال الثلاثة تتناول « موضوعا واحدا » لكن هذا لا يسقط عن الجزء استقلاله ، وقدرته على أن ينقل — وحده — رسالة العمل كله .

ما يقدمه نجيب سرور مختلف تماما . فأنت اذا لم تعرف عمليه الاولين — وعمله الثانى بوجه خاص — ما وجدت معنى لما يعرض عليك . انه يفترض فى المتلقى معرفة بعمليه السابقين — علها لا تتوفر للكثيرين — وبدونها لا يستقيم المعنى ، ولا تتضح أمور كثيرة ، حتى دلالة الاسماء نفسها .

انما من خلال بهية وعلاقتها بعطية — امتداد ياسين ثم أمين — وابنيها ياسين وأمينة (لاحظ الاسماء) يريد الكاتب أن يعرض فترة أخرى من التاريخ المصرى من ٥٢ الى ما بعد ٦٧ . وقد تعذبت بهية عذابا طويلا ، أقامت فى بورسعيد ثم فى السويس تعمل من أجل رعاية ابنيها ، ومن اجلهما ترفض الزواج بالجندى عطية (الموقف نفسه فى يا ليل يا قمر) رغم تحريض أمها ، وتدفعه برفضها لان يذهب للعمل فى السد العالى بعد أن أنهى خدمته فى الجيش ، ومن هناك يعود بعد انقطعت ذراعه . وترى بهية فى الحلم ياسين وأمين يحذرانها من ٥ — ٦ ، وهى تريد أن تحكى هذا التحذير لاحد فلا تجد سوى الهزء والسخرية واللامبالاة ، ويعود عطية — الجندى ثم البناء — ليعمل فى وظيفة مدنية فيلقى عناء كبيرا ، ويجند ياسين الصغير ، وتحدث هزيمة ٦٧ وتتحقق النبوءة ، فتحذير الميتين انما كان يعنى ٥ يونيو .

وتنتهى المسرحية بدعوة لان نعرف أعداءنا ونواصل النضال . .

لكن تلك هى العظام العارية للمسرحية فاهم ما فيها — قبل هذا كله — شيئان :

● الاول : هو هذا النقد السافر ، والساخر ، لبعض أوجه الفساد فى الداخل ، يعكسها عطية وعلاقته بزملائه ورؤسائه فى العمل ، وبهية فى حيرتها أمام رجال السلطة (بعض رجال البوليس) وهى تحاول أن تنقل لهم نبوءة الحلم ، وياسين الابن فيما يرام حيث يعمل . كل هذا النقد يدور حول محور واحد : ان الجميع لا يبالون بغير مصالحهم الشخصية فقط ، وكلما ازداد المسئول رفعة وعلوا كلما ازداد انتهازية وقدرة على المراوغة . هذا النقد هو ما يلقى استجابة ساخنة من الصالة (الاسباب

واضحة) ، ولعلك لو خلصت المسرحية منه — خاصة أنه يتكرر على السنة الجميع بنفس الافكار والكلمات تقريبا — ما بقى منها شيء كثير .

● الثانى : هو هذا الدفاع ، المرور عن الذات والانزلاق الى تبرير أفعالها ، دون قدرة على تصفية هذا كله ورفعه الى مستوى فنى . ولنقل بوضوح أن شخصية المغنى — وتكاد تكون كل الفصل الثانى — لا ضرورة لها فى نسيج العمل كله ، وهى فى نفس الوقت لا ترتفع الى مستوى من الشمول بحيث تصبح رمزا فى العمل ، ولا تكتسب كلماتها قدرة الشعر على التكثيف والايحاء . انما يقتصر دورها على أن تردد — بصورة أو بأخرى — ما تقوله بعض الشخصيات من غمز ولمز لمظاهر الفساد فى الواقع ، أن هذا المغنى — الحاصل على شهادات فى الموسيقى والغناء من أنحاء العالم — غير مسموح له بالغناء . والامكانيات البديلة المتاحة أمامه هى أن يظل يسكر ويسكر ، ويقترض ويسكر ، ويتسول ويسكر ، أو أن يعمل بالجاسوسية فيحصل على مال وفير ، وتتفتح أمامه أبواب الشهرة الموصدة ، أو أن ينهى حياته . وهذا ما فعله حين أطلق على نفسه الرصاص فى الفصل الثالث .

لا هدف لهذه الشخصية ولا وظيفة لها غير تبرير الذات ، والتركيز على انتزاع التعاطف معها انتزاعا . لم استطع — ولم يستطع كثيرون غيرى — أن يروا وجه صلاح قابيل — الذى لعب دور المغنى فأداه أداء حسنا — ، بل كان يطالعنى دائما من ورائه وجه نجيب سرور المعذب ! .

هذا نفسه ما يتردد فى مشهد مرضى مستشفى الامراض العقليه اللذين جاءا للبحث عن مريضة عمياء هربت من المستشفى — : ... تضاء لهما أنوار الصالة فيبرطعان فى ممراتها — جريا على قواعد اللعبة التى أصبحت سقيمة ممجوجة — ثم يجلسان ليتحدثا الى جندى البوليس — والينا — حديثا بلا ضرورة عن مستشفى الامراض العقلية وكيف يجن من يدخلها حتى لو لم يكن كذلك .. الخ .

لا معنى لهذا المشهد اذا لم تضع فى ذهنك تلك الخبرة المؤلمة عن نجيب سرور : قضائه عدة أيام فى مستشفى الامراض العقليــة ثم خروجه منها .

أى معنى لعمل فنى لا يقدم كثيرا الى جانب تبرير الذات وروايه أحداث الواقع دون تصفيتها وصياغتها صياغة ترتفع بما هو خاص وذاتى الى ما هو عام وشامل ؟ .

● كان من المفروض أن يخرج هذا العمل مؤلفه ، لكنه تخلى عنه ، وبقيت المشكلة قائمة حتى بادر توفيق عبد اللطيف — واحد من شباب المسرح الذين تعلق عليهم آمال كثيرة — فقام بتنفيذه . من الظلم أن نحاسبه على هذا العمل وقد حرم أوليات حق المخرج : اختيـــار النص والممثلين ، والفترة الكافية لانضاج العمل ، ومن الانصاف له أن نقول انه نفذه تنفيذا جيدا فى غير بهرجة ولا تظاهر ، بل نجح فى تنفيذ بعض المشاهد بوجه خاص (مشهد حلم بهية مثال واضح) ، واســـتطاع بتحريكه الدائم للممثلين أن يتغلب على قدر كبير من تفكك النص واجترار افكاره وكلماته .

كانت الحرفة هى طابع اداء سميحة أيوب وعبـــد الله غيث فى الدورين الاولين فى العمل ، حاولا أن يقدما افضل ما لديهما ، وقد فعلا فى لمحات قليلة ، وكذلك بقية الممثلين : فردوس حسن وانعام سالوسة وسميرة عبد العزيز ومحمد عنانى .

● وبعد .. اننا نرجو أن تجد مشـــاكل الفنان المسرحى نجيب سرور حلا على أرض الواقع .لا على خشـــبة المسرح ، فلعلنا نكسب منه مسرحيا يقول لنا شيئا غير رثاء الذات وتبريرها واجترار آلامها فى غير جدوى وغير فن كذلك .

ولنصل جميعا كى يتحقق له ما يعود به الينا قادرا على الابداع .

● غوما .. ويوسف وهبى ●

والجنس مطلق السراح (*)

لا تعرض مسارحنا الآن عملا واحدا جديرا بمناقشة تفصيلية ، انما الاعمال المعروضـــة كلها قد تستحق المناقشة من جانب أو آخر . يعرض مسرح الدولة مسرحيتين جديدتين : غوما أو الزعيم من تاليف مصطفى محمود واخراج جلال الشرقاوى على مسرح الحكيم ، وبيومى افندى (وبعدها الايدى الناعمة) من تاليف واخراج وبطولة يوسف وهبى على المسرح القومى . ويعرض المسرح الخاص مسرحيتين كذلك : سبع ولا ضبع من تاليف سعد الدين وهبة وبطولة أمين الهنيدى ، وباى باى من اخراج حسن عبد السلام وبطولة ممثلى فرقة الريحانى بالاضـــافة لهدى سلطان .

هذه هى الاعمال المتاحة لجمهور المسرح الآن .. فماذا نرى فيها ؟

غوما زعيم شعبى ليبى ، حاول مقاومة الاحتلال التركى فى منتصف القرن الماضى ، اعتمد مصطفى محمود على كتاب للكاتب الليبى على المصرانى واتخذ منه مادة مسرحيته . والسؤال الرئيسى هو : كيف صاغ الكاتب ملامح شخصية الزعيم من المادة التاريخية المتاحة . والحقيقة أنه قدم لنا شخصية مضطربة الفكر والمواقف من البداية للنهاية . انه ليس بطلا تراجيديا مهما حاولت أن أتوسع من حدود مفهوم البطل التراجيدى ، أو تجعله سرير بروكروست وتقص أطراف من يستلقى عليه . ان غوما يكشف لنا فى الفصل الاول عن قائد محنك يعرف جيدا أسلوب الحرب الضرورى فى مواجهة دولة مثل الامبراطورية العثمانية : « يجب الا نتوقف عن الحركة .. الارتباك الكامل هو فرصتنا .. الخطة هى أن نستبدل الحرب الواحدة بعدة حروب فى عدة أماكن فى وقت واحد .. يجب أن نختفى لنظهر ، ونتفرق حتى تبتلعنا الصحراء ثم نخرج فجـــأة كأننا الجن

(*) مجلة « الطليعة » ، ابريل ١٩٧٣ .

ننحدر فى كل الجهـات ، كأننا موجودون فى كل مكان .. » لكنـه فى المشهد التالى مباشرة يوافق على وقف القتال والتفاوض مع الاتراك رغم تحذير رفاقه ، ويقبل منصب مدير مقاطعة تحت الحكم التركى ، ويقول فى تبرير هذا الموقف : « اننا بدو حفاة نحارب امبراطورية ، ولا يمكن أن ننتصر بدون الحيلة والسـياسة ، يد تصـافح ويد تطعن فى الظهر .. » ، ويزيد الامر اختلاطا فى حديثه الى رفيقه قاسم ، فهو ليس ثائرا على الاستعمار لكنه ثائر على الظلم ، لا يعنيـه من يكون الظالم : « انما الظلم هو ما أثور عليه ، فاذا امتدت يد بعدالة فأنا دائما أول من يصافحها ، لا يهم من أى جنسية هذه اليد .. » . ورغم هذا كله فهو يدين صديقه ورفيقه قاسم حين ينفذ تعاليمه فيصبح نائب الوالى التركى ، ولا يجد مبررا لتخبطه سـوى أن يقول لقاسم فى تعـال : « اننى أعلم أنى أقوى من الامبراطورية العثمانية (لا نعلم نحن كيف أو لماذا) وأعلم أنك أضعف من أضعف جنودى .. » .

غوما هذا .. هل هو ثائر ؟ مصلح ؟ انتهازى ؟ بدوى مجنـون كما يقول رفيقه قاسم ؟ لعل الاصـدق ما يقوله عن نفسه : « كل ذنبى أننى أحببت وطنى لدرجة البلاهة » ، وبسبب هذه البلاهة يقع غوما فى شرك نصبه قاسم ، فرضى أن يكون موظفا فى الحكومة التركية تجـرى عليه الانعامات والرواتب ، وحين انعزل عن الشعب ألقى به فى السجن ومنه الى المنفى . وبعد اثنى عشر عاما هرب غوما ليواصل النضال .. فهل تعلم شيئا من سنوات السجن والمنفى ؟ .

أول ما نراه منه بعد ذلك هو أمره باعادة الاموال التى استولى عليها فى حربه الى خزائن الوالى فى طرابلس ، لانه يحـارب من أجل الحرية لا من أجل السرقة ، ولانه يفعل ما يفعله من أجل أن يعطى ثورته شرعيتها أمام العالم . ويكون تفسير قاسم لموقفه هذا أقرب الى الدقة : انه انتهازى ذكى لا يريد أن يحرق كل السفن بينه وبين الاتراك .

بعد هذا كله ، كان حتما أن ينهزم غوما ، وأن يحاصر بين قوات الاتراك من جانب وقوات باى تونس من الجـانب الآخر ، ولا يجـد « الزعيم » ما يفعله غير تمتمات الدراويش : « كلما زاد ما تلقى من عذاب فى هذه الدنيا فهذه بشارة بقرب الفرج ، وبأن الله سـيأخذ باليد .. » ، ورطانة يحاول بها أن يتفلسف : « (اضحك يا معروف) على الذى كان ثم لم يكن ، على الجنون مطلق السراح والحق مهـدر مستباح ، على الشفاه أصبحت رمم تنوشها الذئاب والصقور .. » .

هكذا يبدو لنا غوما المحمودى فى مسرحيـــة مصطفى محمود : خليطا مضطربا من الثائر والمصلح والانتهازى والدرويش والمتفلسف ، يتخبط بين هذا كله فيسلم أسلحته لاعدائه ويمكنهم من نفسه ورجاله وثورته جميعا . مثل هذه الشخصيات بحاجة الى عناية من الكاتب بحيث يأخذ من المادة التاريخية ما يعينه على اعادة صياغة شروط وجودها ، ولا يكفى أن ترصع المسرحية بأسماء الاشـــخاص والاماكن ، وبعض الاغانى ، كى تصبح « مسرحية تاريخية » ، أم أن الهدف هو كتـــابة مسرحية عن بطل ليبى .. اى مسرحية والسلام ؟ ..

يبدو هذا الافتراض صحيحا اذا نظرنا للتجسيد المادى للعمل . اول ما نلحظه فى هذا التجسيد هو مظاهر العجلة والتلفيق ، ثم محـــاولة الاستعانة بنجوم الذوق العام . فجلال الشرقاوى ــ الورقة الرابحـــة فى مسرح القطاع الخاص ــ يعرف جيدا قواعد لعبة « اجتذاب الجماهير » لهذا بادر فوضع اسمى محمد رشـــدى والراقصة زيزى مصطفى فى غير ضرورة فنية . وظيفة غناء محمد رشـــدى ــ ومعظمه باللهجـــة الليبية غير المفهومة للجمهور الواسع ــ أن يملأ فجوات الاظلام اثنـــاء تغيير مشاهد الديكور ، أما الراقصـــة ــ وهى ترقص على الطريقـــة الليبية كذلك اى بملابسها الكاملة ــ فاظن الهدف الرئيسى من رقصتها كتابة اسمها على الافيشات جذبا لمزيد من الجمهور .

كذلك أسرف المخـــرج فى استخدام الرقصات الشعبية وتحـــريك المجموعات دون ضرورة ، حتى المشهد الاخير ، بعد مصرع غوما وخروجه محمولا على الاعنـــاق تدخل المجموعة فى ايقاع سريع ومرح فتكاد تذهب بكل اثر لهذا المشهد فى نفوس الجمهور . وجاء أداء شـــكرى سرحان الفاتر ــ بكليشيهاته المألوفة ــ ليزيد فى اضطراب ملامح الشخصية واختلاطها ، وعلى العكس كان أداء أنور اسماعيل لدور قاسم حيـــا ومقنعا . ثم : أليس قاسم فى نهاية الامر هو الاجـــدر بالزعامة والتعاطف مادام كل خطئـــه كامنا فى أنه وضع مبادىء زعيمه موضع التطبيق ؟ ارايت كيف يتحول المعنى العام للعمل فيصبح تأييدا لنوع من الانتهازية السياســـية عبر عنـــه غوما اكثر من مرة : يد تصـــافح ويد تطعن فى الظهر ؟

على باب المسرح يسقط عنك ما علق بك ، فتمضى بلا حمـــاس او غضب او رثاء او سخط او انفعال أيا كان . شىء جاء ومضى دون أن يخلف اثرا . مسرحية ليست للاستهلاك لكنها مغلفة للتصدير الى الغرب . هذا كل شىء .

* * *

أما المسرح القومى فيخطو ابك أكثر من أربعين عاما .. للوراء . عرضت « بيومى أفندى » للمرة الاولى فى ١٩٣١ . أغمض عينيك لحظة وحاول أن تتصـــور الواقع المصرى وقتذاك . ١٩٣١ : وزارة اسماعيل صدقى تحكم البلاد بالحديد والنار ، الغاء الدســـتور والمصادمات الدامية بين السلطة والمتظاهرين ، حزب الشعب ومقاطعة الانتخابات ، ائتلاف احزاب المعارضة ووضع الميثاق القومى لمواجهـــة الارهاب ، اضطهاد الصحافة وفساد الادارة ، الازمة الاقتصادية تطحن الجميع فى الريف والمدينة ، القنابل تنفجر فى كل مكان ، ولا مهرب من القهر الا بالوقوع فى القهر ..

ويوسف وهبى — على مسرح رمسيس — يقدم بيومى أفندى . بيومى ساعاتى بدأ فقيرا لكنه استطاع — بعصامية نادرة ويجمع القرش فوق القرش — أن يبنى لنفســه قصرا ويتخــذ خدما وحشما ، وهو الآن لا يتمنى غير شىء واحد : فقط « طبق بصـــارة » بين الحين والحين . هذا الطبق الشهير ليس مجرد فكاهة ، لكنه احدى وســائل المسرحى الذكى لمداعبة ذوات جمهوره ، اذا كان هذا العظيم الذى استطاع بجــده وعصاميته أن يحيا حياة الارستقراطية — المصرية والمتمصرة — وأن يرتبط معها بالصداقة والمصاهرة لا يتمنى غير .. « طبق البصارة » .. ألا يحق اذن لمن كان هذا طعامه أن يرضى به ويقنع ؟

والمسرحية تطرح مشكلة الابناء غير الشرعيين (متى كانت هذه مشكلة فى الواقع المصرى ؟) وتستمد أحداثها من مخزون الميلودراما فى العالم ، فبيومى يعرف أن ابنه ليس ابنه لكنه يحــدب عليه ويرعاه ويعوله ، ثم يتقدم لخطبـــة ابنته طبيب هو أيضا ابن غير شرعى ، فيناصره بيومى ويدفع الامور للتأزم حتى يصفع زوجته وابنه — ويصفعنا — بالسر الرهيب : انه كان يعرفه منذ زمن بعيــد لكنه كتم الامر نبـــلا منه وكرما .

اطمئن ، فمن تقاليد ميلودراما يوسف وهبى أن تنتهى الامور على ما تحب وترضى : سيغفر بيومى ويصفح وينسى الماضى وستتزوج الفتاة بمن تحب ، وستنقلب الام الخائنة فتقضى بقيـــة أيامها تكفر عن سيئات ماضيها ، ولا يطلب بيومى غير شىء واحد فى مقابل هذا الاغداق كله : « طبق البصارة » الشهير ! .

قد لا يكون هذا هو المجال المناسب لتقويم مسرح يوسف وهبى ودوره التاريخى من حيث علاقته بالواقع المصرى وتطوره (قد يكون

مجال هذا رسائل الماجستير والدكتوراه كما كتب بعض كذابى الزفة !) ، لكن بوسعنا أن نرصد اهم الملامح فى بيومى افندى :

* الابتعاد ابتعادا كاملا عن قضايا الواقع رغم امتلاء هذا الواقع بالقضايا التى تصلح نقاط انطلاق لاعمال فنية تعبر عنه وتتخذ موقفا منه .

* تشى المسرحية باحتقار الطبقات الشعبية من وراء واجهة مداعبة ذوات جمهورها من الارستقراطية والافندية ، فامرأة بيومى الخائنة ليست ارستقراطية الاصل (لا يقع يوسف وهبى فى هذا الخطأ) ، لكنها كانت تعمل « مرضعة » فى قصر احد الباشوات حين تزوجها بيومى ، وظلت تخونه مع « عربجى » يعمل فى القصر نفسه .. ولك أن تصدق بعد ذلك كيف يمكن لمرضعة أن تظل على مراسلة « عربجى » حتى يقع أحد خطاباتها فى يد بيومى فيتكشف له السر .

المهم أن الخيانة لا تمس الارستقراطية لكنها تبدو سمة ملازمة لهذه الفئات « المنحطة » من البشر .

*المآخذ الوحيد على ممثلى الارستقراطية فى المسرحية (زهدى بك وابنته) انما يرجع لتمسكها برفض الارتباط بأسرة تحيط الشكوك بمولد أحد افرادها . وهذا شىء يبدو مشروعا ومبررا عند معظم الجمهور الذى تتوجه اليه المسرحية .

* ثمة من الناحية الاخرى الالحاح على المشاعر فى تركيب المواقف ودفعها للتأزم ، ترصيع الحوار بآيات القرآن كسبا للتأييد ، فى ابتزاز التعاطف مع موقف الرجل النبيل الذى يعرف أن ابنه ليس ابنه فى الحقيقة (كيف له أن يتأكد وكل ما لديه مجرد خطاب ؟) لكنه رغم ذلك يعوله ويؤويه .

التفت حولى فأجد مسرح الازبكية بمعماره العربى ، وفوق بروازه يرتفع بيت الشعر المشهور : انما الامم الاخلاق .. وخيل الى لحظة أن الصفوف الاولى يشغلها اصحاب السعادة والعزة ، وبقية الصفوف تمتلىء بالافندية ذوى الياقات المنشاة والطرابيش . فركت عينى . من حولى جمهور مختلف : بعض هذا الجمهور لا يترك بيته الا لحدث جلل ، سيدات مصونات فى ثياب منسبدلة وطرح بيض ، ورجال فى فى شتاء العمر ، يستعيدون ذكريات العهد الذهبى ، ويجترون ماضيهم ،

يمكنك أن تتوقع كيف يفكرون فى أمور الحياة والفن . المسرح عندهم — اذا جاءت سيرة المسرح — يقف فقط عند مسرح يوسف وهبى والريحانى ولا شىء بعدهما . رصيد من الثبات المدهش على قيم الماضى ، واحتياطى لا ينفذ لكل دعوة للعودة الى الماضى .

جزء غير قليل من الجمهور شباب فى مقتبل العمر ، تدوى من حولهم الطلقات حول يوسف وهبى ومسرح رمسيس ، لا يعرفون عن هذا كله شيئا ويريدون أن يعرفوا . أغلب الظن أنهم يضحكون — أو لعلهم يبتسمون فقط — حين يلقى يوسف وهبى فى وجوه الجمهور بسره الرهيب . هم أسرى الدعاية المركزة ، والدوى على الآذان ..

لا عجب ان اقبل الجمهور على بيومى أفندى وأى أفندى آخر . أليست السباحة مع الموج أيسر دائما من مواجهته ؟ !

* * *

« سبع ولا ضبع » هى المسرحية الثانية التى يقدمها المسرح الخاص لسعد الدين وهبة . والسؤال مطروح على أمين الهنيدى بطل الفرقة ونجمها الاول ، والمحامى الذى عهد اليه الثرى المتوفى بالقيام على تنفيذ وصيته . والوصية هى أن تؤول الثروة كلها الى حفيده على أن يكون ذكرا . والمشكلة هى أن أبناء المتوفى اثنان منهم غير متزوجين والثالث بلا أبناء ، وبناته الثلاث كذلك : اثنتان منهن غير متزوجتين ، والثالثة بلا أبناء ذكور . تحددت المشكلة أكثر : المهم الآن أن يحاول كل من الورثة (نستثنى صغرى البنات لانها لازالت طالبة ولانها — وهذا أهم — لا توافق على هذا كله) الحصول على الوليد الذى يفوز بالثروة . وبلمسات سريعة فى الفصل الاول نتعرف على ملامح الابناء : الابن الاكبر مبذر متلاف منحل يعيش دون عمل ، والثانى ، دكتور فى الزراعة ، مثقف انتهازى منعزل ، والثالث بطل سابق يحترف كل المهن الصغيرة الخارجة على القانون ، وملامح البنات : الكبرى مولعة بالجمعيات الخيرية والحياة على هواها ، والثانية هربت من سيطرة أبيها لتتزوج من رجل لا ميزة فيه سوى أنه يطيع أوامرها ويسير متأخرا عنها خطوتين أما الثالثة فعلى نقيض هؤلاء جميعا : طالبة فى كلية الهندسة ، تحب مقاتلا فى الجبهة « هذه التعويذة الجديدة ! » ! ، وينويان الزواج حين يشاءان ، هى التى كان الاب الراحل يحبها ويعتز بها ، وهى التى سيلتقف المؤلف وراءه لكى يدين كل هؤلاء (وكى يسقط الثروة بين يديها فى النهاية) .

من السهل أن نتصور ما ستفعله هذه الشخصيات خلال الشهور التسعة التى أوصى الراحل بأن تقضيها النســاء داخل البيت الريفى لا تبرحه واحدة منهن ، وعلى باب البيت حارس يقظ هو المحــامى القائم على تنفيذ الوصية . أما اذا انقضت الشهور التسعة دون وليد ذكر فثمة وصية أخرى . المهم الآن هو الحصول على الطفل بأية طريقــة . وهكذا يجد سعد وهبة فرصته الكاملة كى يجعل من السعار الجنسى موضــوعه المفضل ، فتتنــاثر المواقف والتعليقات الفاضحة بين كل الشخصيات وبينها وبين المحامى الحارس ، وتحفل المسرحية بنماذج الشذوذ من كل لون : قبل انقضــاء المهلة المتاحة يســارع الاخ الاكبر الى النادى كى يلتقط امرأة يتزوجهــا فلا يعود الا بالقوادة العجوز ويكتشف بعد زواجها أنها توقفت عن الانجاب منذ زمن طويل ، والاخ الاصغر يعود بأربع فتيات معا كى يزيد فرصته فى الحصول على الطفل (هى فرصة فى الحقيقة لتقديم استعراض راقص) ، ويقــام مزاد حول واحدة منهن كى يتزوجها الاخ الاكبر بدل القوادة العجوز ، وتأتى الاخت الكبرى بسكرتيرها الى الجمعية الخيرية ، وهو شــاب مخنث تعرفه القوادة على الفور ، وتتأكد الاخت من حقيقته بعد أن تعريه لها القوادة « وتريها العلامة » ويخرج مسكا مؤخرته فى مشهد من أكثر المشــاهد التى رأيتها على المسرح غلظــة وبذاءة ، فتنصرف عنه لتأتى بمقــاول طويل عريض ذى شــوارب ثم تتبين أنه لا يستطيع أن يهش أو ينش دون أن تحصل له على قطعــة حشيش ، وتحاول الاختان وزوجة الاخ الاكبر اغراء المحامى القائم على تنفيذ الوصية وصــاحب الدكتوراه لا يمانع فى أن تعرف امرأته رجلا آخر كى يزيد من الفرص المتاحة و ... و ...

بذاءة بعد بذاءة ، وابتذال بعد ابتذال ، التوابل الجنسية التى كانت تملح مسرحيات سعد وهبة القديمة أصبحت الآن المسرحية كلها : كل الرجال عاجزون عن ارضــاء نسائهم ، وكل النســاء فوهات فاغرة لا تجد من يملأها ، وهن يواجهن رجالهن بعجزهم ، ويواجه المحامى الجميع بعجز الرجال وعهر النساء .

فى المسرحية ظلال باهتة من اعماله القديمة ، ومن « بير السلم » بوجه خاص فالدكتور مدحت — دكتور الزراعة « المثقف » الذى تشغله ابحاثه عن الاهتمام بجسد زوجته — صورة ممسوخة من سامى الشبراوى ، وهو — مثله — يخرج بامرأته وابحاثه مهاجرا هذه المرة ، وصالح الابن الاكبر هنا هو حسن الشبراوى فى تبذيره وانفاقه مال أبيه على المظاهر ، والهام هى عزيزة فى حبها لابيها ومعارضتها للفساد الذى يشترك فيه الجميع ،

على أن الجوانب الانسانية فى الشخصيات القديمة تتراجع مفسحة المجال للجوانب الشبقة ولا شيء سواها ، كأنما تقدم على الشبراوى — العاجز شبه العنين الباحث عن الوصفات وعن كل ما يقوى الباه — فألقى ظله على الجميع وأصبحوا مثل حيوانات بافلوف وقد منعت عنها الاناث والذكور .

وفى النهاية — وكما تتوقع — لا بد أن تفوز الهام بالثروة كلها . هنا ينزل المؤلف « الاله على العجلة » فيلفق حكاية حول زواج شقيق الثرى من الفلاحة التى تقوم على خدمة البيت — سرا — وانجابه منها ولدا هو الذى تحبه الهام ، هكذا تتحقق الوصية ، وتؤول الثروة الى الهام مكافأة لها .

من المخجل حقا لكاتب مثل سعد الدين وهبة أن تبقى هذه المسرحية بين أعماله ، فما أبعد المسافة القائمة بينها وبين أهم الاعمال التى جعلت منه اسما له ثقله فى التأليف المسرحى . ماذا حدث للكاتب الكبير ؟ هل هان عليه اسمه الذى تكون خلال سنوات طويلة من العناء ؟ وبعد أن بلغ سعد وهبة هذا المستوى .. هل نتوقع له بعثا آخر ؟ .

لقد عرف سعد — الحرفى المتمرس — ما يريده جمهور هذا المسرح فقدمه له : بطولة النجم الواحد وموضوع الجنس — أو على التحديد السعار الجنسى من جانب والعجز من الجانب الآخر — فقدمه له . فماذا ترك لصغار المؤلفين وانصافهم الذين يدورون فى خدمة القطاع الخاص ويلفقون له الاعمال ؟

والى جوار اسم سعد الدين وهبة — مؤلفا — يتربع اسم عبد المنعم مدبولى مخرجا . والحكاية لا اخراج فيها ولا يحزنون ، مجرد اضاءة تدريجية للمسرح فى بدايات الفصول ، واظلام تدريجى فى نهاياتها ، وحركة الممثلين ، صعودا وهبوطا ، على باب الله ، والبطولة الكاملة معقودة لامين الهنيدى : تخونه حساسيته أحيانا فيسرف فى التطويل والتكرار حتى يتململ الجمهور والممثلون . لازماته هى هى ، وطريقة استخدامه لصوته هى هى ، حتى طريقته فى السعال الذى يقطع كلماته هى هى . ان كان يروقك الهنيدى ممثلا كوميديا — وهو لا يروق البعض — فستجد فى هذا العمل ما يرضيك ، أما ان كان لا يروقك فلن تجد فيه شيئا .. اللهم ان كانت لك مشكلة جنسية لا تستطيع أن تجد لها حلا فى الواقع ويعنيك أن تجد من يحك لك الجراح .

* * *

وبصورة أخرى يشغل الجنس — وهو هنا عبادة جسد الممثلة الاولى — المكان الرئيسى من المسرحية الباقية فى جولتنا : « باى .. باى » التى تقدمها فرقة الريحانى من اخراج حسن عبد السلام : حازم (ابو بكر عزت) مهندس شاب يعيش مع زوجته المستبدة التى تؤكد فيه دائما احساسه بالفشل (رغم أنه يقدم المشروعات دائما بأسماء زملائه ، فيتقدمون هم ويبقى هو فى مكانه) ، يأتى له جاره الذى يعمل فى ملهى ليلى بامرأة يتركها عنده قليلا أثناء غيـاب زوجته . ولان هذه المرأة تعمل فى ملهى ليلى فقد انفتح الباب فسيحا أمام التثنى والتكسر والتعرى ومحاولات الاغراء بكل صورها : فى الكلمة والحركة والايماءة والسلوك . والبطلة ليست بالفتاة الجميلة التى يمكن أن تلعب « نجمة الاغراء » أو تجسـد حلم لوليتا ، ليست فاتنة لكنها متكلفة . لا تعرف هدى سلطان غير دور العالمة الذى أتقنته فهى تؤديه ، حتى صوتها لا يستغل الا فى أغنية ختامية .

ولا تكتفى « سكر » — سميت بهذا الاسـم لان من يذوق شفتيها لا ينسى مذاق السكر — باغراء حازم بل تتجاوزه لمحاولة اغراء رئيسه فى العمل ، ولهدف نبيل طبعا ، هو انتزاع موافقته على مشروع تقدم به المهندس الشاب . وينهار الرجل الوقور أمام سطوة الاغراء والتدلل فيوافق على كل شىء بعد أن يترك المهندس بيته ليلة لهما . مرة أخرى لا يقف الامر عند اغراء هذا الرئيس فيتجاوزه كذلك لاغراء صـاحب الشركة بدوره ..

فى هذا كله ليس المهم الحكاية الملفقة التى تحدث — أولا تحدث — على المسرح . المهم هو تلك المشاهد المتتابعة لمحاولات الاغراء من ناحية ، ومواقف سوء التفاهم الناتجة عن تعقيد مفتعل فى خيوط الموقف كله من الجانب الآخر : فثمة بواب مسطول دائما يشترك فى كل ما يحدث ، وزوجة مسـافرة تهدد بأن ترجع فى أى لحظة ، وصـاحب الشقة المجاورة يقترضون من شقته المقاعد كلما تركها ويعيدونها كلما عاد اليها ، ومدير الشركة يبتلع قطعـة من مخدر البواب المسطول دائما فينسطل بدوره .. وهكذا .

ولعلك تفاجأ فى النهاية بأن هذا البواب المسطول قد أفاق مرة واحدة والى الابد ، وراح يكيل النصـائح والحكم ، ومن أجل نصائحه وبسببها يفيق المهندس بدوره فيرفض أن يحقق نجاحه عن طريق امرأة ، (ليس المهم هنا رفض الموقف من حيث أنه يتضمن تسلقا غير مشروع ونجاحا بغير مقابل قدر ما يعكس احتقار المرأة كمرأة) ، فيطرد الجميع من بيته : زوجته ورئيسـه وصاحب الشركة جميعـا ولا يبقى له غير « المومس الفاضلة » ، لكنها هى القريبة البعيدة ، يكفيها انها بعثت فى نفسه الامل

وخلقته خلقا جديدا ، وهى مضطرة لان تتركه وهى تحبه وتعلم أنه يحبها ، تأكيدا لرومانسية شاحبة فى الظاهر ، واحتقارا لها فى باطن الامر .

هكذا استطاعت المومس أن تدلق فى المهندس الخاوى الثقة والامل ، وأن ترد اليه الايمان بنفسه وقدراته ، وتدفعه دفعا لان يتخلى عن زوجته واطفاله وعمله جميعا كى يبدأ من جديد . ما ظل مطمورا فى نفسه طول السنين قد أظهرته هذه المراة وأخرجته للنور . فى أيدى المومسات مصائر البشر : صلاحهم وفسادهم ! .

انما فى مشهد الوداع الاخير تجلت براعة المخرج ومهارته فى ابراز جسد الممثلة الاولى : أوقفها على منصة هناك فى عمق المسرح ، وأحاطها باضاءة توحى بجو الحلم والامل البعيد المشتهى ، وفى مقدمة المسرح ، وتحت بقعة ضـــوء صغيرة وقف البطل ، وهى تلوح له ، ولنا ، باشارة الوداع : باى .. باى .

تخرج من هذا العمل ويصحبك السؤال : هنا طاقات كوميدية جيدة : أبو بكر عزت ، جمال اسماعيل ، عدلى كاسب ، ابراهيم سعفان ، ومخرج يعرف أصول حرفته ، وربما يستطيع أن يقدم أفضـــل مما قدمه ، لكنهم جميعا يلتمسون الطريق السهل لغزو المتفرجين : طريق الجنس وتلفيق المواقف القائمة على ســـوء التفاهم المفتعل والسقوط على الافكار المطروقة حتى الاستهلاك الكامل (فكرة المسرحية فى تراث المسرحيات من هذا النوع بدءا من « دلوعة » الريحانى) .

* * *

اذا كانت « باى باى » و « ســـبع ولا ضبع » تمثلان أعمـــال برودواى أو المسرح التجـــارى فى بلادنا ، و « الزعيم » و « بيومى أفندى » تمثلان أعمال المسرح غير التجارى .. أو خارج برودواى ..

الست معى فى أننا بحـــاجة لمسرح جديد .. فى حاجة لخارج — خارج برودواى ؟

● حبيبتى شامينا ●

وجه رشاد رشدى الجديد (*)

لرشاد رشدى كلمة قديمة ، رددها كثيرا ودافع عنها ، وقدم أعماله المسرحية — من « الفراشـــة » الى « نور الظـــلام » — تطبيقا لها : « أن ما يحدث فى العالم الخارجى لا يعنينى على الاطلاق ، فعالمى الحقيقى ما يحدث داخل الذات » . فهل غير رشاد رشدى موقفه ؟ .. هل أدار وجهه عن العالم الداخلى ليقول لنا رأيا فى اخطر قضـــايا المصير ؟ . هذا هو السؤال الرئيسى الذى تطرحه مسرحيته الاخيرة « حبيبتى شامينا » .. فماذا تقول ؟

شامينا سمراء جميلة من بنات أورشليم تحب « راعين » الراعى وهو يحبها لكن الملك سليمان يراها ويفتن بها ، فيقوم اخوتها بتقديمها هدية للملك الذى يغدق عليهم المال ، ويقهر الملك جنـــد شامينا ويولدها الابناء لكنها تظل على حبها واشتياقها لراعين ويبادلها هذا كلمات الشوق الملتاع ، لكنه يمضى مع شبيهتها « سوسنة » حتى يملها ، ويحـــاول سليمان وأبناؤه ترويض جموح شـــامينا ويفشلون ، فيلجـــأون للقوة ، يقبضون على سوسنة ، ويقودون شامينا بالقوة نحو عرش سليمان . هنا يدخل راعين فيجمد أبناء سليمان وجنوده ، ويلتقى الحبيبان وتعم الفرحة .

ذلك هو الخط الرئيسى فى مسرحية رشـــاد رشدى ، لكنه يرغمنا على أن نرى فيها شيئا أخطر من قصة حب بين راعية وراع فمسرحيته تبدأ بهذه الكلمات على لسان الحكيم « حاكين » : « أشهدت الرب على ما رأيت قال : أن غضبى شديد على من يعبدون المال ، على من يغتصبون الارض ، على من يستعبدون الاحرار » ، ويؤكد أكثر من مرة طبيعـــة أبناء سليمان : » عندنا الذهب والمال ، عندنا الحكمة والدهاء ، فى الارض

(*) مجلة « الطليعة » فبراير ١٩٧٤ .

انتشرنا ، بالمال والحيلة والمكر والدهاء سيطرنا » . وراعين يقول لشامينا وهى فى أسر الملك « أنا آت اليك يا حبيبتى ، آت اليك من لبنان ، من عمان » غيرها المخرج الذكى الى وهران منعا للمشاكل « من مصر ، من جولان .. » ودون تعسف أو اسقاط لا ضرورة له ، تقول المسرحية كلها أن شامينا هى فلسطين ، وراعين هو شعبها وسليمان وابناؤه هم اليهود ودولة اسرائيل ، وحاكين هو ضمير العصر أو ما شئت من هذا القبيل .

من حقنا — حسب هذا الفهم — أن نطرح الاسئلة : من راعين وما حقيقته ؟ لماذا ظل طوال المسرحية لا يفعل شيئا غير التغنى بكلمات الالتياع المحرق لشامينا التى يعرف أين هى ، ولماذا اندفع فجـأة نحوها فى النهاية ؟ هل يعنى به رشاد رشدى الفدائى الفلسطينى الذى تاه زمنا فى المنافى قبل أن يعرف طريقه ؟ ومن اخوة شامينا الذين باعوها للملك سليمان : هل هم أبناء فلسطين الذين تعاونوا مع اليهود أم هم الدول العربية المحيطة بها ؟ ومن سوسـنة التى ضاع راعين بين أحضـانها زمنا حتى ملها فانقلبت فرحة بعودته الى شامينا ؟ وماذا يقصد حاكين بهذا الاتهام الذى يلقيه فى وجه الجميع بلا تمييز — والذى يعيد الينـا أصداء قديمة لموقف التعالى على الشعب والقرف منه والازدراء له يتردد فى أعمال سابقة للمؤلف ، بلدى يا بلدى بوجه خاص — : « ماذا فعلنا منذ أن استولى سليمان على شامينا ؟ وقفنا مكاننا ، نسينا كل شىء عدا كلماتنا ... الخ » ، ثم — وهذا هو السؤال الاخطر : هل تحقق الانتصار أخيرا والتقى الفلسطينى بأرضـه السليبة ؟ « منعا لاى سوء فهم : كتبت هذه المسرحية ونشرت فى أوائل ١٩٧٢ » .

من حقنا أن نطرح مثل هذه الاسئلة على المؤلف وأن ننتظر اجابات عنها . لكن المسألة عندى ابسط من هذا كله واهون : أن رشاد رشـدى لم يقصد كتابة مسرحية عن فلسطين ، ولعله لا يعنيه أن يلتقى الفلسطينى بأرضه أو يضيع فى أرض أخرى ، لكن هذا اللاعب القديم بالحب لم يجد قناعا آخر يستر به وجهه ، وخيل اليه ان اسقاط هذا المعنى على كلمات الالتياع الجنسى المحرق هو ما يمكن أن يستر الوجه المولع بدراما الفشـل والخيانة وافتقاد العذرية ومطاردة الحبيب الهاجر . انما لهذا جاءت سوسنة التى لا ضرورة لها فى المسرحية اذا التزمنا فهمها الرمزى ، فسوسنة هى ما تتيح لرشاد رشدى أن يرسم موقفه المسرحى النموذجى على النحو التالى : سوسنة تشتهى راعين ، راعين يشتهى شامينا ، سليمان يشتهى شامينا ، شامينا تشتهى راعين ، كانهم ابطـال « لعبة

الحب » القديمة يتبادلون الرموز الجنسـية صريحة ومستورة ، هذا الموقف نفسه هو ما قاد خطاه الى نشيد الانشاد من هنا جاءت أورشليم والمبكى وسليمان وأبناؤه وانفتح الباب واسعا أمام شراحه ومفسريه ، كى يحدثونا عن « قدرة المؤلف الدائمة على التجـديد المستمر » (*) وربما تطوع بعضهم فوضع على رأسـه أكليل الثورية ! .

حقيقة الامر أن رشاد رشدى أراد أن يركب موجة فانزلقت قدماه ، وقادته الامواج الى حيث يحب : الى دراما الالتياع الجنسى المحرق ، ان هذه الكلمات تتردد عشر مرات على لسان راعين : « نهداك من عل يطلان ، كالثمر بالنضج فرحان ، آه لو اتسلق خصرك النحيل ، والمس بيدى فروعك الدانية ، واعصر بكفى الرمان ، واستنشق من فيك عبير

(*) أنظر د. سمير سرحان : « حبيبتى شـامينا على المسرح القومى » ، مجلة « الجديد ، ١٩٧٤/١/١٥ . ومن المدهش حقا ان يهيل كاتب هذا المقال — وعلاقته برشاد رشدى معروفة للجميع — الفاظ المديح على المسرحية دون حياء أو تحفظ ، فيصفها فى السطور الاولى منه بأنها : عمل جاد وكبير — من أهم واخطر ما كتب للمسرح المصرى — يعيد الينا الثقة فى مسرحنا المصرى ، وفى التزامه العميق بالقيم العليـا التى كشف عنها وبلورها ٦ أكتوبر العظيم (آه .. يا قميص عثمـان الجديد !) — يعيد الينا الثقة فى جمهور المسرح المصرى — يضيف صرحا جديدا الى تراث المؤلف الذى يثير الاعجاب، ويؤكد قدرته الدائمة على التجديد المستمر — والمسرحية مكتوبة بلغة شعرية فصحى (كاتب المقال يدرس الادب لطلاب كلية الآداب ويصف لغة المسرحية بأنها شعرية فصحى رغم الركاكة والاخطـاء التى قد لا تفوت طالبا من طلابه) — تحتفظ بثلاث ميزات : رائحة الاسطورة ورائحة التاريخ ورائحـة الواقع المعاصر . كل هذا فى الصفحة الاولى من مقال شغل سبع صفحات من مجلة « الجديد » .

وليس هدفى أن أناقش الكاتب فيما كتب ، لكن هذا يثير عنـدى مسألة أخلاقية صغيرة : ما معنى أن يسمح رشـاد رشدى بنشر هذا فى مجلة وزارة الثقافة التى يرأس تحريرها ، مع ملاحظـة أنه ليس المقال الاول عن المسرحية ، بل هو الثالث — ان لم تخنى الذاكرة : نشر أولها حين نشرت المسرحية (د. نادية أبو المجد) والثانى حين بدأت بروفاتها (عبد الله خيرت) والبقية لا شك قادمة .

هؤلاء الناس جميعا : أما يتعففون ؟!

الريحان ، وأرشف من ريقك خمر الدنان » ، والى هذه الكلمات تقولها شامينا عشر مرات كذلك ، « قبلنى يا حبيبى ، تحت ظلك اشتهى أن أجلس ، عناقك أحلى من الخمر » ، وتقولها سوسنة : « انهض ، داعب فى بستانى الورد ، عانق الياسمين ، قبل الزنبق ، ضاجع السوسن .. » وهكذا تمضى كلمات المسرحية كلها على وجه التقريب ، وما يقوله راعين يمكن أن يقوله سليمان ، وما تقوله شامينا يمكن أن تقوله سوسنة ، فلا شخصيات هناك ، ولكن أشخاص تتوزع بينهم كلمات « قصيدة » واحدة طويلة تتسم كلها بالاشتهاء المحبط الراغب فى الامتلاك واعتلاء عرش الجسد . هذا كل شيء .

وانا استخدم كلمة « القصيدة » هنا تجاوزا — وارجو أن يغفر لى الشعراء — فما يقدمه رشاد رشدى شيء لا علاقة له بالشعر ، انما هو نثر مسجوع ، يذكرك بالنثر حين انحطت اللغة واصبح كل هم الكاتب أن يطارد الكلمة التى تحقق نهاية الجملة المسجوعة ، خيال مجدب ، وصياغة ركيكة ، وكلمات مكررة . انظر — مثلا ، الى هذه الصياغات .. حاكين : ماهذا الذى تفعلون ؟ بيت الله لم تهجرون وأرض الله لم تدنسون ؟ قالوا: مجنون مجنون .. (ص ١٦ من النص المطبوع) — سوسنة : تعالى (يريد تعال) نرقد علـى الربوة ، أعرف مكانا يصلح للثمرة (ص ٢٨) راعين : قلقة المياه فى غد يرى ، بالشوق قد فاض قلبى .. الى متى ، الى متى ياربى (ص ٤٥) — شامينا : صوت المياه يهدهد ويقول (الصفحة نفسها) حاكين : وهكذا ما نظن أنه مفقود هو فى الواقع موجود (ص٤٩)— راعين : نحرها كنحر الغزال مد فاه يرتوى المياه ، أصابعها كحبات الذرة ناعمة دقيقة (ص ٥١) — شامينا : ما أجمـل بيتك يا حبيبى ، بالارض شيدته ، بالسماء غطيته (ص ٥٤) — فقمت الى الباب افتحه وقد تمزقت من الفرحة الاحشاء (ص ٦٦) — أرسلنى ياشامينا من لم ترى وجهه قط ، لكن من جيدا تعرفين ، من لقاءه منذ الازل تنتظرين ، من اجله تحبين ، من يهيم بك دوما وبه دوما تهيمين (ص ٨٤) . وليست هذه جميعا سـوى أمثلة لصياغة كلمات المسرحية كلها . أحد أمرين : أما أن رشاد رشدى يتصور أن استلهام نشيد الانشاد يعنى الركاكة وترديد كلماته نفسها ، فهو لايعرف شيئا عن سبب الركاكة البادية فى ترجمات العهد القديم على وجه الخصوص ، أو أنه فاقد الاحساس تماما باللغة وقدرتها على التعبير . يؤكد هذا الظن الاخير عندى أن كل صفحـة من صفحات المسرحية لا تكاد تخلو من خطأ لغوى أو املائى ، وبعضها اخطاء فاضحة . ولن يتسع المقام الاكثر من بعض هذه الاخطاء فى الفصل الاول فقط (من ص ٩ الى ص ٣٧ فى النص المطبوع) : اشقاء شامينا : اين ذهبت اختنا شامينا : لم تطهى الطعام ، لم ترعى الغنـم (ص ١١) —

يابنات أورشليم ، هاهو مليك الزمان أتى ليختار من بينكن عروسا ، ليست ككل العرسان (ص ١٣) — شامينا : دعنا فى الاول نلهو كما تلهو الزهور (ص ١٧) ادخل يامليكى واعتلى عرشك (ص ٢٢) الملك سليمـان : عجبين مخمورجسدها (الصفحة نفسها)سوسنة : دعنى أرتمى بين احضانك (ص ٢٧) ، حبيبى كيف تنسانى وانا لم أنساك .. تعالى نرقد على الربوة (ص ٢٨) — اشقاء شامينا : ألا ترى أنك تتحدث الى حائط صماء (ص ٣٥) .. وهكذا فى بقية صفحات المسرحية .

ومن عجب أن يتحدث شراح ومفسرون بعد ذلك عن الشعر والصياغة الشعرية !

* هذا هو النص الذى وجده بين يديه مخرج المسرحية الاستاذ سمير العصفورى ، لكنه وجد بين يديه أيضا امكانيات متاحة بغير حساب (تذكر بعض المصادر أن انتاج المسرحية تكلف أكثر من عشرة آلاف جنيه : وان تقديمها يتكلف أجورا اضافية يومية تتجاوز مائتى جنيه . ولا يتجاوز ايرادها اليومى عشرين جنيها) ، المهم : أن الاستاذ سمير العصفورى استطاع أن يستغل الامكانيات المتاحة أفضل استغلال وأن يقدم عرضا مسرحيا مبهرا وممتعا لا تعيبه الا كلمات النص . قدم سمير عرضا يجمع الدراما والباليه والغناء ، واستخدم الاضواء بشفافية وذكاء ، فى تعدد الوانها ودرجاتها وزواياها ، وساعدته عناصر كثيرة على بلوغ النجاح : موسيقى شعبان أبو السعد التى كانت عنصرا متميزا من عناصر العرض تحسه من اللحظة الاولى الى الاخيرة : رقراقة ناعمة حينا وعنيفة صاخبة حينا آخر ، لكنها توليفة متسقة فى كل الاحيان ، الديكور والازياء التى صممها عبد المنعم كرار ، واتاحت له الامكانيات أن يصمم ديكورا وأزياء متناسقة ، رقصات حسن خليل المدروسة (خاصة الرقصة الثنائية فى الفصل الثانى) ، ولعلنا لا نبالغ لو قلنا أن متعة العرض لم تكن لتقل لو خلا من الكلمات . لقد عمل سمير العصفورى على أن يقدم عرضـا مبهرا ، ونجح فى ذلك بالتاكيد .. لكنه النجاح الذى يقف بعيدا عن النص، موحيا بفقره وركاكته .

وقد توفر للعرض عدد من نجوم المسرح قلما يتوفر لعرض آخر : قدم حمدى وعبد الله غيث مباراة فى الاداء الميلودرامى الزاعق ، ولا حيلة لهما ، ولم يكن أيهما يستطيع شيئا غير ذلك ، فكلاهما أسير لون من الاداء قد اعتاده ، وأسير نص يفرض عليه كلمات مكررة عليه أن يرددها دائما (خاصة عبد الله فى دور راعين) ، ولاسبيل امامه غير المبالغة كى يتميز . ولعبت السيدة سميحة أيوب شامينا ، فترددت بين الاداء الميلودرامى

ولون آخر من الاداء الهادىء .. وأرجو أن تتقبل السيدة سميحة هذه الملاحظة : ألم يئن الاوان بعد لان ترفض أدواربنت العشرين ؟

متعة الاداء حقا تجسدت فى فنانتين ليستا من النجوم : فاتن أنور وفردوس عبد الحميد كانت الاولى تحاول أن تمثل فى هدوء وسلاسة وسط مباراة فى الزعيق ، واستطاعت الثانية — بأدائها المتزن وصوتها الدافىء — أن تلفت الانظار وسط « النجوم » . كانت هاتان الفنانتان جديرتين بالانتباه والتقدير .

لكن الدودة فى أصل الشجرة . والمشكلة فى نص العمل نفسه . فى هذا النص الركيك المسطح الذى يعود به رشاد رشدى الى المسرح ، فيوهمنا أنه يناقش أخطر قضايانا ، لكن قدارته تخونه فيرتد مرة أخرى الى ما يعرف ونعرف عنه : دراما الفشل العاطفى والاخفاق والخيانة ، وكلمات الالتياع الجنسى المحرق .

هذا هو رشاد رشدى فى مسرحيته التاسعة أو فى وجهه الجديد !

كيف يروى ما حدث ؟ (*)

وانقضى عام على أكتوبر ١٩٧٣ .. كان لابد أن تسقط خلاله دعاوى الكسالى والذين لم « ينفعلوا » ، والمطالبين بألا تكون الاعمال الفنية مجهضة ، بل لابد أن تتخلق مكتملة موفورة .

وفى العام الماضى ، حين عرضنا لما قدمه المسرح المصرى فى أكتوبر ، عنه وبعده (انظر الطليعة ، يناير ١٩٧٤) ، كان الرد — المعد سلفا — أن انتظروا لتروا ، وانهمرت علينا — من ذلك الحين — أخبار عن مسرحيات تعد ، و « مواويل للنصر » تغدق عليهما الاموال لتقدم فى الاحتفال الاول بأكتوبر ٧٣ ، وقلنا ليس غدا ببعيد ، ورغم هذا كله .. فلم ألق مخرجا أو مسرحيا ممن اشتركوا فى تقديم الاعمال التى رأيناها الا وشكا من قلة الوقت المتاح . كأنهم لم يكونوا يعرفون اين يقع هذا الشهر بين شهور العام ! .

وستقتصر المناقشة التالية على العروض الاربعة التى قدمتها هيئة المسرح وافتتحها السيد وزير الثقافة رسميا ، بل وشارك السيد رئيس الوزراء فى حضور العرض الاول منها . هذه العروض هى : « الحرب والسلام » قصة يوسف السباعى ، اعداد عبد الرحمن شوقى اخراج اثنين من المخرجين هما محمود رضا (للجانب الاستعراضى من العرض) ، ومحمد صبحى (للمشاهد الدرامية) ، ثم « ياحبيبتى يامصر » من تأليف سعد الدين وهبه واخراج سعد أردش ، و « رأس العش » لنفس المؤلف ونفس المخرج ، واخيرا « محاكمة غم أحمد الفلاح » من تأليف رشاد رشدى واخراج فاروق الدمرداش .

وقبل أن نعرض لهذه العروض نود أن نسوق بين يديها بعض الملاحظات :

(*) مجلة « الطليعة » ، نوفمبر ١٩٧٤ .

* الاولى هى انها فى معظمها من أعمال « المسئولين الرسميين » عن الثقافة ، فالاول من تأليف الوزير ، والثاني والثالث لوكيل الوزارة ، والرابع لرشاد رشدى ، الذى يشغل أكثر من منصب فى الوزارة نفسها ، عميدا لمعهد الفنون المسرحية ورئيسا لتحرير احدى مجلتيها ، وقد لقيت مسرحيته حفاوة خاصة ، فنشرت مسلسة فى مجلة « الجديد » التى يرأس تحريرها ، ثم صدرت فى طبعة مستقلة هى العمل الاول فى سلسلة بعنوان « مختارات الجديد » .

واذا اضفنا لهذا كله مسرحية خامسة لوكيل آخر من وكلاء وزارة الثقافة هو الاستاذ حسن عبد المنعم ، الذى أغدق عليه الله — فجاة — موهبة التاليف فى القصة القصيرة والرواية والنقد السينمائى أيضا ، لايقنا ان من السذاجة تفسير هذا الحشد كله من أعمال المسئولين الرسميين بالصدفة المحض ، أو بأنها هى — فقط — الاعمال التى كانت متاحة وجديرة بالتقديم .

ان اثنين من هذه الاعمال اعداد عن قصتين ، أى لم يكتبا اصلا للمسرح ، فهل يمكننا أن نعتبر هاتين القصتين أفضل ما كان يمكن اعداده ؟ .. هذه واحدة ، والاخرى هى أننى أعرف — ويعرف غيرى — ان لدى عديد من الكتاب المسرحيين اعمالا عن أكتوبر ، وأن هذه الاعمال لاتجد طريقها للتقديم . فماذا يعنى هذا كله ؟

اننى ارفض التفسير السهل الذى يرى أن هؤلاء جميعا مسئولون وجدوا انفسهم فى قيادة عمل ثقافى : فهم حريصون — كل الحرص — على الافادة من مواقعهم ماديا وأدبيا . اننى أميل لان أفسر الامر تفسيرا آخر : أنه لون من الحساسية المفرطة تجاه أن يقدم خلال قنوات وزارة الثقافة فكر غير فكرهم ، بعبارة أخرى : لون من الردة الى اختيار احد جانبى هذا التناقض الزائف الذى أضر بحياتنا الفكرية — بل وبمسيرتنا الثورية كلها — بين « أهل الثقة » و « أهل الخبرة » ، وأضيف : اذا امكن تبرير اختيار احد هذين الجانبين بظروف موضوعية تحتمها مرحلة من مراحل النضال الوطنى .. فكيف يمكن تبريره فى أمور الفن والابداع ؟ .. السنا نقف بهذا على أبواب « جدا نوفيه » جديدة فى وقت نحن أحوج ما نكون فيه الى أن تتفتح كل الزهور وتثمر ، وأن تجد كل فنون الابداع طريقها الى الناس، ثم يقوم النقد الجاد ، والحوار المسئول ، بفرز غثها من ثمينها ؟

* الملاحظة الثانية خاصة بالاغداق على هذه العروض ، بلا استثناء، تحشد لها امكانيات وزارة الثقافة ، وتجتلب لها النجوم من خارجها أيضا .

تأمل: فى عرض «حبيبتى يامصر» : فرقة الباليه المصرية ــ الفرقة القومية للفنون الشعبية ــ موسيقى بليغ حمدى ــ محمد عبد المطلب وشريفة فاضل وماهر العطار ، بل ووجد سيد الملاح أيضا مكانا مرموقا ، الى جانب عدد من الممثلين من فرق الهيئة وخارجها ، كذلك كان الامر فى « الحرب والسلام »، وبدرجة أقل فى « رأس العش » و « عم أحمد الفلاح » .

أعرف الرد الجاهز : من حقنا أن نفرح ونبتهج ، هذا صحيح ، لكن الصحيح أيضا أن من واجبنا الا نكون كالسفيه الذى وجد بين يديه ثروة فانطلق يبعثرها يمينا وشمالا بغير حساب ، ومن حقنا أن نتساءل : كم تكلفت هذه العروض وكم تدر من ايراد .. ليس هذا منطقنا بطبيعة الحال ، لكنه المنطق الذى يتعللون به دائما كلما طالبهم مطالب بأن يقدموا أعمالا جادة تثرى وجدان الناس وتضيف شيئا الى ما يعرفون .

* ملاحظة ثالثة لا أقوى على كتمانها ولست أدرى كيف أصوغها : أن الذى قام باعداد مسرحية وزير الثقافة هو الاستاذ عبد الرحمن شوقى، وقد عرفه جمهور المسرح معدا لبعض الاعمال ذات الطابع الاستعراضى زمنا ما ، لكننا نعرفه أكثر من خلال مسلسلاته المشهورة : « عكاشة عماشة» و « المعلم رضا » وأخيرا « الليالى الملاح » التى أوقفت قبل عرض اعداده لمسرحية الوزير بأيام قلائل ، لانها تصور جماهير المصريين على نحو مبتذل ومسف ومهين . ترى كيف يستطيع من يقدم مثل هذا اللون من الاعمال أن يقدم لونا آخر مختلفا عنه ؟ وهل فى جعبة الاستاذ شوقى مايستطيع أن يقدم به « عكاشة والليالى الملاح حينا » ، و « الحرب والسلام» حينا آخر .. أم أن للامر تفسيرا لا نعرفه ؟

***

بعد هذه الملاحظات أعرض للاعمال نفسها ، وسنرى على أى شىء تنفق .

وأبدأ بمسرحية « رأس العش » فهى أكثر الاعمال التى قدمت طموحا ورغبة فى أن تقول شيئا محددا ..

ومنذ الوهلة الاولى ستحس بأنك فى قلب عالم سعد وهبه المألوف، وان الشخصيات التى تعرض عليك تضرب بجذورها الى « جاليرى » شخصياته القديمة . نحن فى ساحة عزبة على حدود محافظة الشرقية فى مواجهة مدينة القنطرة . والوقت يوم السبت ٦ أكتوبر ٧٣ ، وزمن المسرحية

يقارب زمن عرضها على المسرح تقطعها مرتانذكريات مستعادة فى صورة « فلاش باك » ، والحدث الرئيسىهو سقوط طائرة اسرائيلية واسر قائدها.

من حول هذا الحدث يعرض الكاتب شخصياته. وسنجد انها تنقسم كالعادة — الى معسكرين متواجهين : الاول يضم عبد الجواد « كان مجندا فى حرب ٤٨ » ، وعطيه « الذى فقد ذراعه فى حرب ٥٦ » وفريد « الذى سنكشف فيما بعد أنه كان ضابطا اشترك فى حرب ٦٧ وفقد الذاكرة نتيجة الاسر والتعذيب اللذين تعرض لهما » وآمنة » امرأة سعد وهبة المشهورة، تتسمى حينا فاطمة وحينا خضرة ، لكنها هى دائما : الواقفة على التخوم الفاصلة بين الواقع والرمز وتكتشف فى اللحظات الاخيرة أنها بالطبع رمز لمصر ، وعلى هامش هذا المعسكر بعض الشخصيات المسحوقة تحت وطأة قسوة الواقع : الشيخ رجب « صاحب محل بقالة صغير » ، ومرزوق «الفتى المهجر الذى فقد أسرته كلها فى ٦٧ » ، وحسنية « بغى القرية » وآخرون.

والمعسكر الآخر يقف فيه رشاد « الذى كان فلاحا وأصبح من الاعيان» وشبحاته « السمسار الجوال الذى يأتى القرية ليتفاوض مع أهلها حول شراء بركة من الارض السبخة على حدودها » ومحمد أبو فرقلة « خفير القرية وأحد الشخصيات التى يبرع سعد دائما فى تقديمها » ، بسيونى ممرض الوحدة المجمعة » وجمعه « أمين الجمعية التعاونية » ، وعلى هامشه يقف جميل « حلاق القرية ودافن موتاها » .

ويفجر نشوب الحرب الصراع بين المعسكرين ، أو بالاحرى يزيد من بلورة ملامحه ، هذا الصراع يجسده الحوار الذى يدور بين رشاد وعطية، رشاد يرى أنه لا أمل الا فى حل سلمى « نصطلح .. نتفاهم معاهم ونخلص نفسنا ، ولما نبقى قادرين عليهم نبقى نخلص حقنا » ،وعطيه يرى أنه لاحل سوى الحرب « ماهو لو استنينا كده الناس هتطق من الغيظ وتموت ، وموتة بموتة نموت هناك أحسن » ، كذلك الحوار الذى يدور بين محمد خفير القرية والشيخ رجب صاحب الدكان الصغير بها : الاول يحرض الثانى على أخفاء تموين الاهالى ثم بيعه بعد ذلك بالسعر الذى يريده ، والثانى يرفض دون مراجعة : « الناس مش قادرة تصلب طولها ، بعتوا رجالتهم فى الحرب .. اليهود هيستلموا الرجالة هناك واحنا نستلم الولايا والعيال هنا .. هم هيلاقوها منين ولا منين ؟ ..

وتأتى مواجهة الأسير الاسرائيلى مثيرا لرواية تاريخ الصراع المصرى — الاسرائيلى منذ ٤٨ ، انما لهذا اختار سعد شخصياته هادفا

لرواية هذا الصراع : حكى عبد الجواد عن ٤٨ : « كانت الجيوش العربية كل جيش ماشى فى سكته ، ويوم ١١ يونيه كان الجيش العراقى على بعد ٣٠ كيلو من تل أبيب ، والجيش الاردنى فى اللد والرملة على بعد ٢٤ كيلو ، والجيش المصرى على بعد ٢٥ كيلو ، والجيش السورى فى طبرية والجيش اللبنانى قريب من عكا ، كانت خلاص تل أبيب اتحوطت من كل ناحية وكلها يوم ولا اتنين .. وفجأة اعلنت الهدنة والحكومة مضت عليها ، وفى الهدنة حصل اللى حصل ، اليهود جاهم السلاح من كل الدول ، واحنا جانا سلاح فاسد اشتروه سماسرة مولانا ، وخلصت الهدنة ورجعنا نحارب ونموت بسلاح اليهود وبسلاحنا احنا ، وجت هدنة تانية وسلموا اللد والرملة ورجعنا من فلسطين .. »

هذه شهادة عن ٤٨ ، واخرى عن ٥٦ يقدمها عطية : « فى سنة ٥٦ ماهزموناش أنا كنت فى شرم الشيخ .. وصدرت الاوامر للقائد بتاعنا بالانسحاب ، رجعنا وعرفنا الامر وقلنا لا كلنا مش عاوزين ننسحب ، اذا انسحبنا هيموتونا فى السكة ، نبقى نموت رجالة واحنا بندافع عن شرم الشيخ . تانى يوم ابتدا الهجوم علينا .. وقعدنا احنا ندافع .. وساعة مادخلوا شرم الشيخ كنا كلنا يا اما شهدا يا اما جرحى ، ما كانش فينا واحد سليم على رجليه .. آدى حرب ٥٦ » .

وتقدم آمنة شهادة عما رأته فى ٦٧ : « فى يوم صحيت على ضرب المدافع ، وقفت على الشط أنادى وأنا عارفة أن ما حدش سامعنى ، اخرج وأقول اضربوا يا رجالة .. وفى يوم اسود ما انسهوش كان فات يومين على الضرب لقيتهم راجعين .. صرخت فيهم ايه اللى حصل .. ايه اللى جرى .. واللى حصل حصل ليه .. عملتوا ايه .. رحتوا ليه .. عملتوا كده ليه فى نفسكم وفينا وفى اللى ماتوا وفى اللى لسه جايين — وهم نفسهم ما كانوش عارفين راجوا ليه . وماكانوش عازقين رجعوا ليه ، كانوا فاهمين انهم رايحين يحاربوا .. ولما جم يحاربوا قالوا لهم ارجعوا .. » .

واذا تجاوزنا التناقض القائم بين وعى الشخصيات وما تقوله ، تبقى رواية سعد وهبة لهذه المراحل من الصراع صحيحة فى جملتها ، على أن اخطر ما يقوله ليس هنا وانما هو فى المشهد الاخير من مسرحيته : بعد أن يفقد اهل القرية اثنان من ابنائها المجندين فى مهمة سريعة ، ويحكيان بعض الحكايات المترددة والمكررة عما فعلاه ورأياه تتغير القرية كلها : يتمرد الفلاحون على امين الجمعية الذى يسرق انصبتهم ، ويحاصرون ممرض الوحدة الذى يسرق الدواء ويبيعه لهم ،

بل ويخرجون جميعا — الرجال منهم والنساء — لردم البركة القائمة على أطراف القرية .

يقول سعد وهبة : ان ما حدث فى أكتوبر قد غير الناس جميعا : فكشفوا الاقنعة عن وجوه الانتهازيين والسماسرة والوسطاء ، وانقضوا على قاهريهم ومستغليهم وانتزعوا منهم حقوقهم ، وبادروا بأنفسهم الى حل مشكلاتهم التى كانوا يتصورون من قبل انها تتجاوز امكانياتهم الذاتية .. فهل هذا كله صحيح ؟ هل دانت ثمار النصر فقطفناها ونعمنا بها ؟ أخطر شىء — ومعركة التحرير لا زالت فى أولها — أن نحقق الانتصار فى الوهم أو على المسرح ، وأن نستنيم الى ما حققناه فنقع فى الوهم من جديد ! .

***

من الناحية الاخرى فان مسرحية رشاد رشدى « محاكمة عم أحمد الفلاح » تهوى الى عدد من المزالق الفكرية الخطيرة ، مردها جميعا افتعال ثورية زائفة ، ومحاولة تملق الانسان أو الفلاح المصرى (هو الذى كان يتعالى على النماذج التى تمثل جماهير الشعب وينفر من غلظتها وفظاظتها فى أعماله السابقة) ، ويكشف عن معرفة ساذجة ضحلة بالعدو ، لا تتجاوز سطورا من بعض أساطيرهم الى جانب عدد من الثرثرات الشائعة (فهم يقطعون أصابع الاطفال كى لا يحاربوهم ، ويستأصلون غدد الفتيات كى لا ينجبن أطفالا !) ، هذا كله الى جانب ذلك المنزلق السهل الذى يتمثل فى انهيار كبار ضباطهم ، واعترافهم بأنهم عاشوا حياتهم كلها على الاكاذيب .

وفى الجانب المقابل يكتفى رشاد رشدى — فى تملقه للانسان المصرى ، أو العربى — بأن يصرف النظر عن واقعه تماما ويروح يتغنى بأنه قهر الصحراء ، وأقام فجر الحضارة ، وهو يتغزل فيه على نحو ساذج ومضحك : « عم أحمد لحمه دهب ، عضمه فضة ، شعره من نور السما ، جذوره فى الارض الطيبة .. صيف وشتاء .. سنة بعد سنة ، رواها .. ورونه ، ولدها .. وولدته ، ما أقدرش أقول انه ابنها وانها أمه ، اللى اعرفه انه دمها وهى دمه .. الخ » .

ثم هو يميع القضية تماما ، فيردد دائما انها « الحكاية يا اخوان مش حكاية حرب وسلام دى حكاية أهم وأعم ، حكاية الانسان مع

الشيطان .. »، ، ويسوق تلك الحكاية الساذجة عن اللص وصاحب المنزل ، الذى آواه فاحتل بيته ، دون أن يقدم أى بعد آخر لحقيقة هذا الاستعمار الاستيطانى : أسبابه وأهدافه والوسائل التى تمكن الشعوب من قهره .

وهو يصور معارك المصريين فى سينا تصويرا ساذجا وفكها ، يحمل فى داخله الاستخفاف والهزء . أنظر مثلا الى هذا المشهد : يلتقى عم أحمد (رمز المقاتل المصرى) ، فى الصحراء باسرائيلى جريح فيحمله على كتفه ، لكن الاسرائيلى — لانه نذل بلا خلق — يطلق النار على المصرى فيقطع احدى رجليه ، رغم هذا ولان أحمد رجل نبيل على خلق فهو يلتقى فى اليوم التالى بطيار اسرائيلى اعزل . (عم أحمد والطيار الاسرائيلى وجها لوجه فى سيناء) .

عم احمد : هيه .. أعمل فيك ايه دلوقتى .. أعمل ايه ؟

الطيار (يرفع يديه مستسلما) : ما عنديش سلاح ، أنا فى عرضك يا بيه !

عم أحمد : فى عرضى ؟ ! لا قول لى أنتم بتحاربونا ليه ؟

الطيار (لا يرد) .

عم أحمد : ما تتكلم .. خرست ليه ؟

الطيار : هاقول ايه ؟

عم أحمد : السؤال ده صعب عليك ؟ نسأل سؤال تانى .. الاسطورة راحت فين ؟

الطيار : الاسطورة ؟

عم أحمد : أيوه .. أسطورة الجيش الذى لا يقهر .. مش دا اللى كنتم بتقولوه ؟

(الطيار يفكر قليلا ثم يشير الى جعبة السلاح التى يحملها عم أحمد) .

عم أحمد (محتجا) : غرضك تقول اننا غلبناكم بالسلاح ؟

الطيار : أيوه

عم أحمد (حانقا) : بالسلاح بس ؟

.. (الطيار يهز رأسه موافقا)

عم أحمد (أشـــد غضبا وهو يرمى بالسلاح بعيدا) : طب أدى السلاح أهو .. تعالى

الطيار (خائفا لا يدرك) : آجى فين ؟

عم أحمد : ادخل لى ، احنا الاثنين اهه من غير ســـلاح .. أدخل لى

الطيار (يزداد خوفه) دقيقة واحدة أفكر ..

عم أحمد : تفكر فى ايه ؟ انت مش راجل ؟ ياالله (يتقدم نحـــوه مشمرا ساعديه) واحد .. اثنين ..

الطيار (فجأة يجرى مذعورا وهو يصيح) : مصرى .. مصرى .. مصرى .

أعتذر عن ايراد هذا المشهد الطويل ، ولا تعقيب لى ســـوى شىء واحد : ان أرواح الشهداء وجراح الجرحى وعرق الرجال وتضحيات الشعب المصرى كله أكرم على نفوسنا من هذا الهـــذر السخيف !

وماذا يمكنك أن تقول لكاتب لا يعرف عن دولة الاعداء شيئا سوى انها دولة « عيال » وانها « اصلاحية أحداث » ، ولا يعرف عن الشعب الذى ينتمى اليه سوى أن « شعره دهب وعضمه فضة وشعره من نور السما » ؟

ولان ثوريته زائفة ومدعاة فهو يقع فى المزلق السهل ، فيدخل الى المحاكمة نفرا كلهم يريد أن يحاكم : أحدهم لانه هرب من الجيش لانه كان يعول والده العاجز ، لكنه حين رأى الحرب دائرة « خطف أحـــد الرشاشات وقفز فوق دبابة وقتل جميع من فيها » ، وشحاذا أصبح غنيا ولن يمد يده للناس بعد ، وأراجوزا وحاويا و « أبو لســـان » وهذان الاخيران هما اللذان ضللا الشعب ، وهما يطلبان لنفســـهما الحكم بالاعدام ! .

ان مسرحيه رشاد رشـــدى عمل هابط على مستوى الفكر ، ركيك على مستوى الصياغة الفنية ، يستهين بما قدمه الشعب المصرى كى يجعل ما حدث فى أكتوبر ممكن الحدوث . يميع القضـــايا الرئيسية ، ويحرفها الى قضايا فرعية ، يخلط الاوراق واطراف الصراع عن عمد

ولا يبقى لك فى النهاية الا تلك الصياغات التى مججناها فى مسرح رشاد رشدى ، هذا السجع السخيف المفتعل الذى يشى بفقره الروحى والفنى جميعا .

واخيرا : من الذى يحاكم الفلاح المصرى ويتهمه بالكسل والفقر والجهل ؟ اغلب الظن انهم هؤلاء أساتذة رشاد رشدى وأصدقاؤه الذين يقدم لنا سخافاتهم كل شهر مرتين فى المجلة التى يرأس تحريرها . واغلب الظن كذلك أنه أخذ عنهم تلك الفكرة المغلوطة التى اقام عليها بناء مسرحيته .

* * *

ويقوم عرض « حبيبتى يا مصر » على فكرة أن جماعة من المثالين قد فاجأهم خبر عبور قواتنا المسلحة الى سيناء ، وهم حائرون لا يعرفون كيف يشاركون فى هذا الحدث الكبير . ثم يفاجأون كذلك باعلان الدولة عن مسابقة لاقامة تمثال الجندى المجهول .. فمن يكون هذا الجندى المجهول ؟

من خلال هذا السؤال يقدم العرض لوحات للحظات الانتصار والهزيمة فى التاريخ المصرى ، ويمكنك أن تتوقع سلفا أنها انتصار أحمس على الهكسوس وانتصار صلاح الدين على الصليبيين ثم هزيمة المصريين أمام السلطان سليم ، وهزيمة المصريين فى ٦٧ .

ثم يحاول كذلك محاولة طموحا : ان يقدم دور مصر الحضارى ، وتسبقها الى الاديان والعلوم والفنون ، بل والى الحب أيضا !

ويمكنك أن تتوقع كذلك كيف يمكن أن ينتهى . يحاول الفنانون ويسقط فى أيديهم : أيقيمون تمثالا للجندى ؟ .. ولكن أى جندى ؟ أهو جندى المشاة أم المدفعية أم .. أم .. ، ثم : هل الجندى فقط هو الذى بنى مصر ؟ ، وبعد ان يحاروا تماما ولا يصلون لشىء يقررون استشارة استاذهم ، ويرى هذا أن فيما صنعه كل واحد منهم شيئا من الحقيقة لكنه ليس كل الحقيقة ، والتمثال الذى يجب أن يقام هو امتزاج هذا كله : هو العامل والفلاح والجندى .. هو باختصار ما يسمى « تحالف قوى الشعب العامل » !

غير ان المهم فى هذا العرض انه اختلاط — لا أقول امتزاج — بين فنون مختلفة : فثمة أغانى فردية (يؤديها السادة عبد المطلب وشريفة فاضل والعطار على طريقة أغانى الصالات والافراح) ، وأغانى جماعية (لعلها أكثر التحاما بنسيج العرض كله) ورقصات جماعيـــة (تميزت منها عـــدة رقصات أشير بوجه خاص الى رقصة الحرفيين ورقصة الهزيمة) ولوحات من الباليه (من الانصاف أن نقول لعلها أثمن وأجمل ما فى العرض كله ، على اتضاح علاقة بعضها بفكرة العرض وغموض علاقة بعضها الآخر) ومشاهد درامية (ولان العرض كان اختلاطا فقد كان هذا الخيط الـــدرامى يبرق ويختفى ، ولعل المتفرج كان يفاجأ بظهور هذه المجموعة من المثالين الحائرين بين اللوحات الغنائية والراقصة) وموسيقى (لعلها كانت أكثر اتضاحا فى الاغانى منها فى بقية عناصر العرض ، وطبيعى أن هذا ما يعرفه بليغ حمدى أكثر من غيره) ومونولوجات أيضا (فى الحقيقة لعل الاستاذ سيد الملاح كان أضعف عناصر العرض وأكثرها غلظة وبذاءة ، وليست هذه مسئوليته قدر ما هى مسئولية الذين اشركوه فى العرض ليقـــدم لوحتـــين احداهمـــا عن السلطان سليم فى صورة التركى النموذجى التى لا يخلو منها عرض من هذا النوع ، ثم يقدم « خنفس » الذى خان عرابى فى صورة رجل مخنث لا يكف عن هز ردفيه واطلاق الضحكات الماجنة ، وما كان أجدر العرض بالتخلص من هذه البذاءات !) .

***

ويقوم عرض « الحرب والسلام » — قصة يوسف السباعى اعداد عبد الرحمن شوقى — على فكرة بالغة التشوش والسذاجة : من خـــلال عائلة فى حى شعبى يحاول العرض أن يقدم تاريخ الثورة المصرية من ٥٢ الى ٧٣ . «.فعم وطنى » — هكذا بوضوح وبلا موارية — ويمتلك بعض العقارات فى هذا الحى ، لكنه طيب القلب ، ينفعل بالاحـــداث ويعلق عليها تعليقات انفعالية ساذجة ، يغازل نساء الحى احيانا ويسقيهم « الشربات » احيانا ، ويتنازل عن ايجار عقاراته ان حدث حدث وطنى طرب له . وأخوه (عبدالحفيظ) يملك العقارات أيضا لكنه استغلالى جشع ، يأخذ وجهة النظر المعاديـــة لاخيه ومشاعر أبناء الحى (لكن الاحداث تثبت صحة وجهة نظره فى معظم الاحيان !) ، واخته التى لا نراها لكننا نرى اثنين من ابنائها : احدهمـــا ضابط فى الجبهة تحبه ابنة عبد الحفيظ وهو يحبها ، والثانى فتى لا هم له سوى قيادة فتيان فى مثل سنه والحديث بكلام غير مفهوم (برع عبد الرحمن شوقى فى صياغة مثله دائما) يزعم انه من الميثاق ، فالفتى — كما نعرف — من منظمة الشباب ! ، وبعد ٦٧ يفقد الفتى كل ايمانه — وهل كان يؤمن

بشىء ؟ — ويندفع الى الرقص والعربدة ، ليس هو فقط الذى يفعل هـــذا لكن الفتاة سنية التى تحبه تقرر أن تومس ، فتغير زيها وتتراكم لديها الثياب الفاخرة والهدايا الثمينا ، ويظل عم وطنى حائرا ممزقا . ومن حول هذه العائلة فتى كان حلاقا فقيرا لكنه اندفع — بتأثير ٦٧ أيضا — الى الاثراء السريع بالاتجار فى الشنطة وفى اشياء أخرى ، وهو يريد أن يتزوج ابنـــة عبد الحفيظ كى يدشن صعوده الطبقى .

فجأة .. لا نعرف كيف أو لماذا ، يتغير هؤلاء من النقيض للنقيض ، تتخلى سنية عن سلوكها وتقرر أن تصبح ممرضة ، ويتخلى الفتى عن رقصه وعربدته ويصبح جنديا فى الجيش ، ثم يأتى أكتوبر .. ويصـــور العرض مشاهد الحرب على نحو أكثر استخفافا وزراية مما رأينا فى « عم أحمد الفلاح » ، وينتهى الامر كما تتصور : يتزوج الفتى بفتاته بعد أن يعـــود ، وتتزوج ابنة عبد الحفيظ من حبيبها الضابط .. ويفرح عم وطنى وتصدح الموسيقى !

من المؤسف حقا أن يوضع اسم وزير الثقافة على شىء مثل هذا .. اين هى القصة التى كتبها ؟ .. والى اى مدى نستطيع أن نعتبره مسئولا عما فى العرض من هذر وسخف وتصوير مستخف لما حدث فى أكتوبر ؟ أفهم أن يقدم عبد الرحمن شوقى شيئا كهذا — فقد قدم ويقدم ما هو أسوأ — أما أن يوضع اسم وزير الثقافة قبل اسمه فشىء يثير الدهشة والآسى .

***

هذا ما قدموه لنا من مسرح عن أكتوبر بعد عام من حدوثه — يتوجب على الاعتذار لاننى لم أشهد عرض « ســـقوط بارليف » من تأليف هارون هاشم رشيد واخراج سناء شافع ، فقد عرض أياما قليلة ثم طـــورد الى الى خارج العاصمة كى يخلى مكانه لمسرحية الوزير — نستطيع أن نتلمس خطوطه العامة : ان ما حدث قبل ٧٣ كان شرا كله ، وكان سوءا كله وهكذا يصبح ما حدث فى أكتوبر عملا معزولا عن سياقه التاريخى والانسانى ، وان هذا الذى حدث فى أكتوبر قد أشار بعصا سحرية فاذا كل فاسد قد سقط، واذا كل شر قد ازيح ، ولم يبق لنا الا أن نجلس لنجتر أحلام يقظتنا ، ورغم عظمة ما حدث فان « مسرح أكتوبر » يقدمه لنا فى صورة مثيرة للاستخفاف والزراية ، ثم هو يميع أطراف القضية ، فلا نعود نعرف من الذى يحاكم ومن الذى يحاكم .. ويقول أحد هذه العروض بتبجح نادر أن القضية ليست قضية الحرب والسلام لكنها قضية الصراع بين الانسان والشيطان ! .

ترى .. هل هذا هو الفكر الرسمى لوزارة الثقافة ؟

● باب الفتوح ●

هل يتزاوج السيف والفكرة ؟ (*)

لأن التاريخ يكذب ويجبن وينافق ، فهو يسقط بعض الأشياء عن عمد ويتناساها . ولانه تاريخ السادة ، فنحن لا نرى فيه صورة الثوار — أعداء السادة — الا بعيونهم ، ويبقى الحكام والانتهازيون وقادة الجند وخدمهم الابطال . لهذا قررت تلك الجماعة من الشباب — فى لحظة ضجر ويأس بواقعهم — ان تعيد صياغة التاريخ ، بأن تتخيله على هواها ، فترد اليه ما انقص منه،وتستبعد منه ما اضيف اليه،وراحت تستعرض لحظات التاريخ العربى حتى وقفت عند صلاح الدين — يقول عنه واحد منهم انـه أكثر الحقن المخدرة انتشارا — تلك لحظة موازية : سقطت فلسطين ومعظم ارض الشام فى أيدى الفرنج ، وأصبح لهم امراء فى المدن وقوات فى القلاع وملك فى القدس ،وسادة العرب مشغولون بدسائسهم ونزواتهم . . وفى الاندلس يتهاوى الصرح العربى مدينة اثر مدينة ، والفقراء فى كل مكان يدعون الله أن يولى من يصلح . فى هذا العصر جاء صلاح الدين وحقق انتصارا فى حطين (سنة ١١٨٧ م) ، غير ان هذا لم يكن نهاية شىء بل بداية كل الأسئلة . .

هكذا تبدأ اللعبة التى يتقنها محمود دياب (راجع : ليالى الحصاد ، الهلافيت) : خلق الشباب ثائراً من أشواقهم وأمنياتهم ، شبيها لهم ، يفعل ما يعجزون عن فعله . ولان صلاح الدين كان سيفا بلا فكر ، جعلوا بطلهم مفكراً ، صاغ أفكاره فى كتاب أسماه « باب الفتوح » ، وجاء يحمله من اشبيلية ، مؤملا أن يضعه بين يدى القائد المنتصر . . فيتزاوج الفكر والسيف . .

. . هل سينجح أسامة بن يعقوب ؟!

. . أمامنا الآن مستويان وزمانان ، سيظلان منفصلين حينا ثم يلتحمان : فلننظر اذن فى الواقع الذى احاط بصلاح الدين ، ولنتتبعه ، فهذا الواقع تجسيد صاغه المعاصرون لنا . حول صلاح الدين مؤرخه العماد (وقد

(*) الطليعة ، ديسمبر ١٩٧٦ .

التقطه دياب من التاريخ : ابن العماد الأصفهانى ، خـدم نـور الدين فى دمشق ، ورافق صلاح الدين فى حملاته جميعا ، وكتب مؤلفا أرخ به لفتح القدس أسماه « الفيح القسى فى الفتح القدسى » ، وعنه يقتبس دياب تلك السطور التى تصف معركة حطين مثقلة بالسجع والزخرف الفارغ ، سلفى جامد ، فى فكره وفهمه للكتابة على السواء ، لا يرى أبعد من سلطانه المظفر ، حريص على مصالحه وقرب منه ، يحكم على أسامه بالكفر بعد أن يقـرأ سطورا من كتابه) ، وسيف الدين ــ قائد حرس السلطان ــ ، سيف بلا عقل ، حريص على جاريته والضيعة التى يود أن يتملكها فى القدس ، يرى فى أفكار أسامة ما يتهدد مصالحه ، فيهم بقتله ، ثم يأمر جنده بمطاردته ، ويلفق لرفاقه التهم ، هو هو فى كل عصر ، ومن ورائهم التجار ، تجار البشر والترف والاقوات . ما أن تفتح القدس أبوابها حتى ينطلقوا اليها ، كالكلاب المدربة أثر الفريسة ، يقومون بدور فى مطاردة الثائر حتى يحيطوا به فى نهاية الأمر ..

ذلك جانب السادة ، وعلى الجانب الآخر نرى أهل عكا امام بوابتها بعد أن فتحها السلطان ، يحول جنده بينهم وبين دخولها ، باسمهم يتحدث أسامة الى قائد الجند : « هؤلاء الناس جميعا ، فقراء كل عصر ، تجمعهم خانة واحدة ، تأتى فى الذيل ، فعليهم أن عادوا أن يصلوا فى الوقت الذى يتناسب مع خانتهم ، عليهم أن يصلوا فى الذيل ، فتتلقاهم خانتهم : خرائب المدينة وحظائرها ، وعواء مزارعكم ومراعيكم ، ومواقف طلاب الصدقة على ابواب بيوتكم .. » ، ونرى « أبا الفضل » وعائلته : نموذج من هؤلاء الذين نزحوا عن القدس بعد مذبحتها الشهيرة (١٠٩٩) ، قدم أبناءه وأحفاده للجهاد فى سبيل استردادها ، وحين فتحت وجد بيته ــ الذى عاش أعوامه المائة يحلم بالرجوع اليه ــ تشغله امرأة يهودية ، وتديره خـانا لهـؤلاء التجار ، وتضع نفسها وابنتها فى خدمتهم وخدمة قواد صلاح الدين . ابو الفضل هو الحلم بالانتقام النارى ، فمن رأى الهول فى طفولتـه كما رآه لا يمكن أن يحلم الا بهول مقابل ، لكن صلاح الدين بوقف القتـال ويملى شروطه :

« أبو الفضل : عشت حياتى كلها على أمل أن اشهد يوم الانتقام . فاذا بصلاح الدين يقبل أن يوقف القتال ويملى شروطا .. أيه شروط ؟ أن يدفعوا أموالا يقيم بها قصورا لقواد جنده ؟ أين أنت يازنكى لتقيم جبلا من جماجمهم ! أين أنت لتواجه شياطين الحقد بسيوف الانتقام النارية » ؟؟

أسامة : مهلا يا جد .. مهلا .. ليس من خلقنا أن نقاتل عدوا ألقى سلاحه .. ولن يكون الانتقام طريقا الى الحياة أبدا ».

ابو الفضل : كلام رخو لا يعجبنى ..

اسامة : ليس المهم أن ننتقم لمذبحـــة مضت ، ونحن قـــادرون على الانتقام .. انما المهم أن نمنع عن أمتنا مذابح جديدة ..

ابو الفضل : لن يمنع عنا مذابح جديدة الا ان نجهز عليهم فى مذبحة من نوع مذابحهم .. ان لم يكن صلاح الدين يدرك هـــذا .. فســـأعلمه اياه .. » .

غير ان أبا الفضل لا يفهـــم أحد شيئا . فتحت انقـــدس ابوابهـــا وضاع بينه ، وجند السلطان يطاردون عجزه وضعفه حتى المكان اللائق به فى احدى خرائب المدينة وابنائه واحفاده بين المقاتلين ! ..

وفى لحظة من لحظات الدراما — وعلى نحو ما هو مألوف فى عالـــم محمود دياب — يلتحم المستويان . وتقرر مجموعة الشباب انها خلقت الثائر على غرارها : وسطا فاترا بين حدين ، وأنها قد ألقت به فى مأزق ، فالثائر لا يسعى لاقناع السلطان بفكرته لكنه يفرضها فرضا ، ومن ثم يلتحمون به. ويصبحون أنصاره ، ويستمر الحدث . واسامه لا يزال مصرا على أن يضع افكاره بين يدى السلطان . لكن واحدا من الشـــباب يرى رأيا آخـــر : « فلنفترق ولكن على موعد ، يمضى كل منا الى داره ومعـــه نســـخة من « باب الفتوح » ، ان كل الناس فى بلدى مثلنا ، يحبون الحياة ، ولكنهـــم قنعوا بنصيب ضئيل منها . لانهم لا يعرفون الطريق الى ما هو افضل .. فقد ضربت حولهم الاسوار حتى لا يعرفوا .. سنهديهم نحن الى الطريق ، لن نفعل أكثر من أن نتلو عليهم كتابنا .. والناس فى بلدى حكماء وان يكونوا أميين ، سنفجر فيهم ينابيع الحكمة ، فلربما أضافوا الى باب الفتوح شيئا يجعله أكثر عمقا واصلح للحياة ، ويصبح حلمنا ملكا لجماهير الناس ، ولن يمنع مسيرتها عندئذ سادة البلاد كلهم ولو كونوا من أنفسهم جيوشا .. ولن يعوقها انتظار اذن من حراس القصر بمقابلة السلطان » .. غير أن رأى الأغلبية ينتصر ، فيبدأون المحاولة . ويقبض عليهم واحدا بعد الآخر ، حتى لا يبقى سوى أسامة ، وحيدا محاصرا ، يساومه التجار فيرفض مساومتهم، فيحيطون به حتى يقتلونه .. وتبقى كلمات .. « باب الفتوح » فى صـــدر زياد ، الفتى المصرى الذى كان كاتبا للعماد .

تلك هى الخطوط الاساسية فى «باب الفتوح» . فماذا فى «باب الفتوح» يعنى الكتاب نفسه ؟ .. فلنقرأ هذه السطور .. « انى أمنح قلبى لله عن طيب خاطر ، لما ارادنى بانى احتفظ بها طالما انى مسئول عما افعل — عبيد

الأمة صنفان : صنف يباع ويشترى فى أسواق النخاسين . وعبيد بالخوف والحاجة ــ لو أنا أعتقنا الناس جميعا ، ومنحنا كلا منهم شبرا من الارض .. وأزلنا أسباب الخوف ، لحجبنا الشمس اذا شئنا بجنود يسعون الى الموت .. ليذودوا عن أشياء امتلكوها واكتشفوا كل معانيها ! الحرية : شبر الارض وماء النبع ، قبر الجد ، وأمل الغد ، وضحكة طفلة تلهو فى ظــل البيت ، وذكرى حب ، وقبة جامع أدوا يوما فيه صلاة الفجر ، بأوجز كلمة : عظمة أمة .. » . وعن الحكم والحاكم جاء فى « باب الفتوح » : من حق الأمة أن تختار حاكمها بحرية . أن تعطى البيعة للاحكم والاعدل والاكثر ايمانا بقضايا الناس ــ للامة مجلس حكماء ، يرعى بيت المال ، ويراقب أعمال الحاكــم ورجاله ، يقوم ويهذب ويقيم الحد ــ من يملك أرضا يملكها باسم الامة ، فان أهمل ، للامة أن تعفيها منه .. » ثم يلخص مطالب المحكومين من الحاكم .. لكل فرد فى الأمة حق معلوم فى المأكل والملبس والمسكن والعلم .. » .

لكن هذه ليست كل أفكار أسامة . فثمة فكرتان هامتان نتضح احداهما فى حديثه الى زياد والاخرى فى حواره مع المجموعة ، فأسامة يرى أن أمتنا قد شاخت وترهلت وهى بحاجة الى شىء يقلب مصيرها رأسا على عقب ، شىء كطوفان هادر أو بركان متفجر ، يفرغ كل ما فى جوفها من قيح وعفن ، ويحرق كل شىء لا يصلح للبقاء : « سراديب الدسائس ، والمشانق ، وكل أدوات الرعب والتعذيب ، وســتر المحظيــات ، ودواوين الكذابــين من الشعراء ، وكتب العلماء الجهلة ، وسياط جباة المال ، وتجــار العبيــد والمرتشين والقوادين ، ولصوص بيت المال .. » ، وعلى انقاض هذا كله تنهض امة جديدة ونظيفة ، شابة قادرة على مواجهة التحدى ..

نعم ، من أحب بقوة ضرب بقوة . كالعنقاء أو الفينيق فى الاسطورة القديمة لابد أن تشتعل النار كى يتخلق من الرماد طائر جديد ..

وحين يرى أسامة أن ما فى كتابه أعجز من أن يجد حلا لأبى الفضل الذى ضاع بيته وتبدد حلمه ، يعترف لرفاقه ولنا ــ على استحياء : « إنها مشكلة جديدة لم تكن تخطر لى ببال . وليس لها حل فى كتابى . كلما كشف الواقع عن نفسه بدا أشد تلوثا وتعقيدا مما كنت أتخيله وأنا أحلــم هناك فوق التل الأخضر .. » . نعم ، الواقع قبل النظرية والحياة قبل الفكر .

ذلك أسامة بن يعقوب صاحب « باب الفتوح » ، وتلك أفكاره ، ولعل فى هذا ما يوضح لنا حقيقة أن مجموعة ديابـ كتب هذا النص فى ١٩٧١ ، وتهيأ سعد أردش لاخراجه ، وتقدم العمل حتى البروفات النهائية ، ثم جاء سنيئة

الرقابة — ثقيلا غبيا — كي يوقف كل شيء . ربما لهذا أحسست أن « باب الفتوح » ثمرة ناضجة جاءت فى غير أوانها ، وربما أحسست ايضا أن محمود دياب لو رجع الى نصه الآن — بعد خمس سنوات — لأضاف لاسامة هموما جديدة متغيرة ..

لكن من الحق ان نعترف بان محمود دياب مسرحى طاعت له الحرفة ، وانه كاتب ماهر ، لا يشوب مسرحيته سوى شيء من التطويل بين افراد المجموعة المعاصرة فى الفصل الاول قبل ان يبدأ الحدث المسرحى بظهور « العماد » ، ومن الحق كذلك أن نعترف بأنه استطاع أن يمزج — على نحو دقيق ومتوازن — بين هموم الحاضر وحقائق الماضى . بعبارة أخرى ، أن دياب لا يهدف لان يقدم مسرحية « تاريخية » بأى معنى من المعانى . لكنه حمل همومنا المعاصرة وارتحل بها حتى وجد انسب اللحظات التى تتيح لها اكبر قدر من الوضوح والتعبير .. وفى خلفية المسرحية — نصا وعرضا — تبدو القضية الاساسية فى وجودنا المعاصر : فلسطين ، والتحدى الذى تواجهه الأمة العربية .

***

اخرج سعد أردش هذا النص دون حذلقة او بهرجة او ادعاء ، وتلك ميزة لا شك فيها ، وفيما قرات من تعليقات حول المسرحية ترددت كلمات مثل « البريختية » و « الملحمية » (بل بادر احدهم ، وسبق المخرج خطوات فتحدث عن « مدرسة أردشية » الى جانب تعاليم بيرانديللو وبريخت !) ، والحقيقة أننى لست أجد فى اخراج المسرحية شيئا من هذا كله . لقد حقق سعد نجاحه على نحو آخر : فى ظروف الحركة المسرحية المتردية والمتعثرة — التى نعرفها جميعا — أستطاع أن يقدم عرضا بسيطا وجذابا ، وان يقود جماعة المثلين بنجاح (لست أدرى لماذا ذكرنى هذا العرض بعرض آخر لسعد أردش هو « النار والزيتون » ، ربما كان السبب هو القضية نفسها ، أو حرارة الشباب التى احتضنت العرض ، أو نجاحه فى قيادة جماعة المثلين) : ديكور بسيط يعتمد على تكوين واحد (لسكينة محمد على) ورسم محكم للخطوة وشعاع الضوء ، واغانى لا تقاطع العرض لكنها تفصل بين لحظاته وتضيف اليه (كلمات الابنودى وموسيقى كمال بكير وأداء محمد حمام وفردوس عبد الحميد — واود أن اشير بشكل خاص لاغنيتى : « كان لنا بيارة » و « شمسنك طلعت يا بلادى .. ») ، ومجموعة من المثلين على راسهم عبد المنعم ابراهيم (العماد) والدفراوى (سيف الدين) ورشدى المهدى (ابو الفضل) ومحمد وفيق (أسامة) وفردوس عبد الحميد « عائشة » ، ثم

مجموعة الشباب المعاصرين (تمايز من بينهم نبيل الحلفاوى وحمزة الشيمى وعفاف شعيب) .

***

لقد أضيئت أنوار المسرح القومى ، وعادت الجماهير اليه ، تحتضن النص المكتوب الذى يعبر عن همومنا وأشواقنا ، وتطلعاتنا نحو مسرح مصرى يثير الفكر ويمتع الوجدان ويسقط دعاوى الملفقين والمترهلين وتجار الاجساد العارية والقهقهات الفارغة .

الفريد فرج .. وقاضى اشبيلية (*)

فى قلوب عشاق المسرح مكانة خاصة لالفريد فرج : فمن ينسى فرعون مصر العظيم يرتل شعره ويدعو للسلام ؟ ومن ينسى ملاعيب أبى الفضول ، وطريقته الفذة فى مشاركة الآخرين همومهم ؟ ومن ينسى الأمير سالم الزير ، يضرب بسيفه جدار المستحيل : كليب حيا لا مزيد ؟ وممن ينسى الثنائى الرقيق المنسوج من وشى الطفولة وأشواق الراشدين : ومن ينسى ...

لكننى لست أنوى الحديث عن مسرح الفريد فرج (ذلك حديث يطول) أنوى الحديث عنه هو ، وعن آخر عمل فرغ من كتابته بعنوان « رسائل قاضى اشبيلية » .

أوائل ٧٣ : القلق مستبد بالجميع ، والتمزق أصاب من الناس ما أصاب ، ونحن نتخبط وسط الضباب بين تصريحات متضاربة لا ندرى أيها نصدق وأيها نكذب . وجسد مصر يتقلص فى انتفاضات صغيرة متلاحقة، والعدو جاثم على مرمى الطلقة ، وكل شىء أخذ فى التحلل والتفسخ ، حتى لتبدو رائحة العفن تزكم الأنوف .

وعدد من مثقفى مصر — من هؤلاء الذين يقفون فى صف التقدم والرغبة فى مصر أقوى وأفضل — كانوا أكثر الجميع تمزقا وتململا ... (ذلك عندهم الجرح والسكين) فارتكبوا جرم أبداء الرأى ورفعه الى من بيدهم الأمر ، فهبط سيف البطش — ثقيلا بغيضا — يطيح بالجميع .

وعلى خشبة المسرح كان الفريد فرج يطرح قضية ويدلل عليها ، ويشارك فى الحوار الدائر (صاخبا حينا ، مكتوما معظم الأحيان) . كان يكشف تخفى النوايا السيئة وراء الشعارات التى تعنى نقيضها فى الممارسة. لأن القيادة دائما بين أيدى من يملكون أسبابها . ولان التطلع يتجه دائما نحو الأعلى ، ولان الاكثر غنى ومهارة هو الذى يستطيع أن يقود التحالف

(*) الطليعة ، يناير ، ١٩٧٧ .

لصالحه ، تماما كما استطاع مراد الايوبى ان يقود زينب لفراشه . ثم أنكر ثمرة عشقه لها ...

وهبط سيف البطش مرة اخرى وأوقف عرض « جواز على ورقة طلاق » وهى فى قمة تالقها الفنى ونجاحها الجماهيرى .

حمل الفريد فرج مراراته وجراحه ، واسمه اللامع ، وخبرة السنين .. وخرج مع الخارجين . ولاكثر من ثلاث سنوات طوف الفريد بعواصم فى الشرق والغرب دون القاهرة . وفى الشهر الماضى ، جاء الفريد يزور القاهرة لاول مرة منذ صيف ١٩٧٣ .

يقول الحلبى لصاحبه وهو يحاوره : لا تسل عائدا الى القاهرة عما جاء به . ونحن لا نسأل الفريد . لكننا نقول له — بكل الصدق — : مرحبا أما آن للغائب أن يعود ؟؟

***

وبين أوراق الفريد مسرحية فرغ من كتابتها العام الماضى — ١٩٧٥ — بعنوان : « رسائل قاضى أشبيلية التى كتبها بأمر امير المؤمنين لينتفع بها أهل زمانه » .. ورغم أن الفريد يصف عمله بأنه « تمثيلية تليفزيونية » الا أنها عمل مسرحى محكم وناضج ، مكتوب بعناية واهتمام . ولا أظن أن الامكانيات المسرحية تقصر دون تقديمها ، بتعدد مشاهدها الداخلية الصغيرة .

ويقول لنا القاضى : أعلم حياك الله انى كنت فى زمانى قاضيا لأشبيلية . ولما كبر سنى وضعف حالى ، طلبت من أمير المؤمنين اعفائى ، فاشترط على أن أكتب — فى رسائل — اغرب القضايا التى طرحها على أهل زمانى .. لتكون عبرة لغيرهم .. فشرعت فى كتابة هذه الرسائل . وكتب القاضى ثلاث رسائل : الاولى بعنوان « السوق » والثانية بعنوان « الأرض » والثالثة بعنوان « العقاب » — بضم العين .

تاجر فى السوق يتجر فى الجواهر ، ويبيع جوهرة دون أن يعرف شيئا عن الظروف المحيطة بها ، وقبل أن يوثق عقد البيع ، يأتيه مشتر آخر للجوهرة نفسها ، ومنه يعرف التاجر قيمتها : انها تعويذة بنت ملك الهند وفيها شفاؤها ، ومكافأة من يجدها ، الاميرة وحكم الهند .. ماذا يفعل نور الدين تاجر الجواهر ؟ .. انه باع سلعة وحقق فيها ربحا . لكن الفرق

بين خمسمائة دينار والف الف دينار يعرضها المشترى الثانى ، فرق يدير الراس .. وأمام القاضى يصر نور الدين على اختياره ، أنه قد باع للمشترى الاول ، وأشهد الله والناس ، فلا يحق له التراجع . وبعدها يسقط مريضا، لقد احترق دمه ، ويريد الخليفة أن يعوضه خسارته ، وهو لا يفعل هـذا عن وازع خير . بل يفعل واجب الملك : « فهذا رجل قال قولة صدق فى المحكمة خسر بها الف الف دينار ، حتى لا يقال أن فى سوق أشبيلية غشا أو تدليسا .. وافتدى سمعة سوقنا برطل من حر دمه ، وهو اغلى ما يملك الانسان . والسوق هو دم الدولة الدفاق .. فواجبنا أن نكافئه ونعوضه » .

ولكن : هل يشفى نور الدين ان استرد خسـارته ؟ وما خسـارته الحقيقية ؟ وما مرضه ؟ أمام الخليفة يرفض نور الدين أكـوام الذهب التى يعرضها عليه الخليفة تعويضا . ويشرح له ولنا حقيقة مرضه : « أن حقيقة ما بى من مرض ليس الا مرض السوق .. أما الجوهرة فقد أوفت لى بربحها اضعافا .. ولكن الذى فاتنى من ثمنها ، وراح منى بلا بيع ، فهو حب ملك الهند لابنته ، وفاتنى ان أبيع شفاء البنت من صداعها .. ولكن هل كان نور الدين يملك ما فاته ؟ بعبارة أخرى : أيملك التاجر مجرد الاشياء التى عنده أم يملك ايضا كل ما تعنيه هذه الاشياء وما تنطوى عليه ؟ .. يقول نور الدين الذى عرف مرضه فعرف شفاءه : .. اذا كان أهل السوق يملكون الاشياء بكل ما تعنيه هذه الأشياء فالويل للناس اذا شحت السلعة أو نقص ماء الزرع أو الم بالمدينة وباء أو مجاعة . فيبيع التاجر مع السلعة ندرتها أيضا .. ويبيع شدة الاحتياج لها . ولا يصبح السوق بعد مرفقا مدنيا ، بل يصبح فخا نصبه الشياطين وهم فى ثياب التجاره ... » .

هذا هو السوق الحر بالفعل . هذا سوق يحكمه العرض والطلب ، الندرة والاحتياج . يصيب المتعاملين فيه بالعمى عن حدود ما يمتلكون وما لا يمتلكون ، فالبائع لا يبيع السلعة محققا ربحه فيها فقط . لكنه يبيعها حسب احتياج المشترى لها ، وان فاتته معرفة قيمة السلعة حسب احتياج المشترى لها احترق دمه كما احترق دم نور الدين !

الرسالة الثانية تطرح السؤال على نحو آخر . انه السؤال القديم : من يمتلك الأرض ؟ هذا حطاب عشق الأرض . وتدفقت بين يديه ، وتحت ضربات فأسه القوية عيون الماء ، فقسم الأرض مربعـات سرعان ما حملت الزهر والثمر .. لكنها أرض الامير التى خصصها لصيده ... وهذا الحطاب لم يستأذن الامير فى زراعتها ، وهذه هى القضية أمام القاضى :

القاضى : (لعلى) لا بأس عليك ان عشقت الأرض . ولكنك لا تملكها اتعلم ذلك ؟

على : علمت منك يا مولاى القاضى وعلمته من الامير والشهود .

القاضى : أو علمت من أحد شيئا خلاف ذلك ؟

على : بلى ، فاننى أعلم أن المرأة تختار من تحب من الرجال ، وتقول له وهبتك نفسى فيكون الزواج الصحيح ..

القاضى : هذا اذا كانت المرأة حرة يا ولـــدى ، تلك الأرض ليست حرة ، وانما هى عقيلة .

على : اعتقلها فعطشها وجوعها واهملها وأفقرها وعذبها وساطها .

القاضى : واذن .. ؟

على : سن الله الطلاق يا مولانا رحمة بمن يتعذب .. الأرض تطلب الطلاق وتزينت لمن تحب .. مولاى القاضى حرر الأرض .. حرر الأرض !!

ولا يستطيع القاضى أن يفعل شيئا سوى تمنى أن يأتى يوم فى المستقبل تصبح فيه الأرض لمن يفلحها .. أما الامير فيأمر أتباعه باقتلاع الزرع ..

وتبلغ الصنعة المسرحية فى هذه الرسالة الثانية مستوى ممتازا ، فهو يجعل لقضيته معادلا عند هذا الحطاب الفقير ، أن يضرب شجرة بفأسه يوما فتنشق عن فلاحة جميلة أسرها جنى والزمها البقاء فى انتظاره ، وهو يجلدها ويعذبها ان أغتصبته أو عصته ...

الأرض عند من لا يحبها هى تلك الفلاحة الجميلة الأسيرة ، فعل يوما يأتى .. كما يقول القاضى ..

ولكن .. أمن الضرورى أن يقف الانسان أمام القاضى كى يحكم الناس على قوله وفعله ؟ .. بالطبع لا .. لهذا يقدم لنا القاضى فى الرسالة الثالثة أحد معارفه هو « كاتب الاحـكام فى دار القضـــاء بغرناطة » . واســـمه أبو صخر ، وهو نموذج لهؤلاء الذين لا يرتكبون جريمة محددة ضد القانون ، لكن حياتهم كلها سلسلة متصلة الحلقات من الجشع والخسة واذلال الآخرين، وهذه الرسالة مونولوج طويل ، يكشف فيه أبو صخر أفعاله وأفكاره ، وما امتلكه ، بقوة الساعد وحظ مساعد ، : اشترى الدار بالخديعة ، وجعل من امرأة صاحبها خادمة فيها ، واشترى مماليكه زمن الطاعون ، وجعل مـــن معلمه القديم راعيا للدجاج فى بيته ، وهو يقول عن نفسه وقــد أســتخفه

الطرب : « الذين يعرفوننى يقولون : لله در أبا صخر على : يهوى الطرائف ولا يقع الا على اثمنها ، الحمد لله !! لا اقول هذا على سبيل التفاخر والمباهاة، وأما بنعمة ربك فحدث ! ذلك انى ما سمعت عن حريق شب ، أو دار سقطت ، أو مدينة غزيت أو نهبت ، الا وشخصت الى هناك لتسقط الأشياء بالثمن البخس » ، انه هو العقاب . ذلك الطائر الضخم الذى يحوم عاليا حتى اذا رأى فريسته أنقض عليها بغتة دون رحمة : يشم رائحة الموت ويرى شبحه ويتبعه ، يتبع الوحش وقطاع الطرق والعاصفة ، يرصد القوافل ، الانسان والحيوان ، ويعلم قبلهما أنهما ضلا وانهما سيقضيان ، ينتظر القضاء ويعقبه ، يسقط على الجثث أو على من بـه الرمق فيجهز عليه ، رؤياه تثير الفزع لانه لا يتبدى فى السماء الا ويعلم من يراه أن الموت قريب . . ، لهذا اقتضى ابو صخر عقابا من بعض البدو ، وجعله فى الأصفاد « ذلك أنه كرهنا فكرهناه » ولا يطيب له الطعام الا على صوت صرخاته .

ابو صخر هو النتيجة الطبيعية والمنطقية للرسالتين السابقتين : ما دامت الملكية تقوم على قواعد مختلة ، فبوسع هذه الطيور الكريهة الجارحة أن تنقض على فرائسها . مستغلة ضعفها وعجزها وقلة حيلتها . فتذلها . وتبقيها فى خدمتها ، وتفعل هذا كله دون أن ترتكب جريمة محددة فى القانون !!

تلك رسائل قاضى أشبيلية : تنويعات ثلاثة على لحن واحد ، قطع مسرحية رقيقة ، منمنمة ، تشى بأن صاحبها قد طاعت له الحرفة المسرحية منذ زمن بعيد .

● برج المدابغ ●

النبوءة والواقع والرغبة فى المصالحة (*)

حين نشر نص « برج المدابغ » فى ١٩٧٥ ، كنت أحد المتحمسين له ، وكانت أسباب حماسى واضحة ومحددة ، فحين يكتب نعمان عاشور ، على غلاف مسرحيته أنها « كوميديا اجتماعية » يصبح الأمر جديرا بالانتباه.فانما اكتسب نعمان عاشور ثقله من هذه الكوميديا نفســـها ، والتى توقف عن كتابتها منذ ١٩٦٨ ، وجاءت محاولتاه التاليتان على هذا التوقف محدودتين : الأولى بدت فيها شخصيات أعماله القديمة الى الحياة فى واقع مختلف ــ لا أقول متغير (سر الكون) ، الثانية اتضح فيها ابتعاده عن ادراك الوجه الحقيقى للصراع فى الواقع (الجبل الطالع) . وحين كتب « رفاعه الطهطاوى أو بشير التقدم » (وقدمت على المسرح باسم باحلم يا مصر) قلنا أن نعمان قد صرف وجهه فى الواقع وقضاياه . فتراجع الى التاريخ وهو آمــن أن يطالبه أحد باعادة صياغته أو تفسيره . يكفى أن يقدمه فى عدد من المشاهد فيها من الدراما : كلام كثير وحدث معاد !

واذا كان مألوفا ــ حتى الاملال ــ القول بأن نعمان قدم « الناس اللى تحت » و « اللى فوق » و « اللى فى الوسط » (عيلة الدوغرى) ، فانه فى برج المدابغ يتقدم لتصوير تلك النماذج المتجهة نحو الصعود الى قمة القمة بأسرع الوسائل وأكثرها يسرا : التهريب والوســـاطة وتجـــارة الشـــقق والاجساد . واستطاع نعمان ــ بحسه الطبقى الذى لا يزال مرهفا ــ أن يقدم لنا نماذج من تلك الفئات التى تستغل كل شىء ــ من الدين الى أجساد النساء ــ كى تصعد مراكمة ثرواتها ونفوذها . فنرى الشيخ سلامة بعد أن أصبح سلامة بك : كان عطارا ثم تاجـــرا ببقايا حيوانـــات المـــذبح فى « المدابغ » ، ونجح ــ فى صفقة ماكـــرة ــ أن يربـــح مئـــات الآلاف من الجنيهات ، بنى بها عمارة فى الدقى هى التى تدور فيها أحداث المسرحية .

(*) الطليعة ، مارس ١٩٧٧

والدقى وما حوله — كما يعرف القاهريون وغير القاهريين — هو حى العرب أو حى الاستيراد المركزى ، كما يقول فيلسوف المسرحية الساخر . يتهافتون على استئجار شققه صيف شتاء للهو والمتعة ، ومن أجل تلبية مطالبهم — ما كان منها غير مشروع بوجه خاص — تدور عجلة الحياة فى هذا الحى ، فكثير ممن فيه تاجر أو وسيط أو ساع لأن يكون كذلك ، فى وفرة المال وسرعة تداوله ما يغريهم باستبدال قيمهم بقيمة واحدة تصبح هى الآله — المعبود : تحقيق الثراء والصعود الاجتماعى عن طريق هؤلاء اللاهين القادمين .

هكذا أيضا نرى عصام ابن الشيخ سلامة : نهاز الفرص ، ذو حس عملى خالص ، فتى العصر وكل عصر ، يفهم ما يدور حوله ومن حوله جيدا ، يتخذ قراراته وينفذها بهدوء وتصميم ، وأخته صورة أنثوية منه ، وزوجها يجهد فى ان يلحق بالركب فتصيبه بعض الأسلاب . فى مواجهة هؤلاء — ومعهم مدام دولت . والأجر على الله : قوادة فى منتصف العمر ، تاجرة ووسيطة وما خفى أعظم ، زوجة سلامة فى السر وشريكة عصام فى العلن — فى مواجهة هؤلاء يقف الرائد هشام — الابن الثالث — وزوجته نادية . الأدق الا نقول أنه يقف . هو بالاحرى يتوكأ على عصا ويتنقل على مقعد متحرك منذ فقد احدى رجليه فى معارك أكتوبر . وما بقى بعد الشخصيات من أحداث فى المسرحية ليس كثيرا . هو صراع مجموعة ذئاب حول فريسة. ينقض عليها كل بطريقته ، ولا يريد أن يخلى مكانا لغيره من الذئاب . وتنهار عمارات مجاورة فيهرع الشيخ سلامة ، أو سلامة بك ، خارجا من عمارته لا يريدها (هذا فى نص المسرحية ، وسنرى ما فى العرض حالا) .

ومنذ رجع هشام من المعركة وهو يرسم لوحة لم تكتمل الا فى المشهد الاخير : نظرة رآها فى عينى احد جنوده بعد اصابته بصاروخ فصل راسه عن جسده ، وبقيت النظرة فى عينى الرأس المقطوع : هل كانت نظرة تحذير ؟ انذارا ؟ رجاء ؟ تنبيه لخطر ؟ .. لا يعرف تماما لكنه — من معرفته لكل ما يدور حوله دون أن ينغمس فيه — يرسم الصاروخ بهيئة عمارة أبيه ، هذا الصاروخ هو ما أطاح براس الجندى ، وبرجله هو ، ويهدد أن يطيح بكل شىء .

ثم لا يفعل هشام شيئا سوى الاشارة الدائمة الى عجزه . واجتراره مشهدا واحدا من ماضيه القريب (هذا فى نص المسرحية) . أما زوجته فلا نرى منها ولا نعرف عنها سوى أنها همت بالانتحار اكثر من مرة ، وأنها ترفض ما يدور حولها ولا تشارك فيه وتود الهرب منه ، هكذا تميل الكفة بالصراع دائما : القوة المطلقة فى جانب ، والعجز المطلق فى الاخر ،

والصراعات الداخلية الصغيرة بين مجموعة الذئاب لا تكفى لاغناء المسرحية أو الاضافة لمضمونها الاساسى .

ذلك نص « برج المدابغ » كما كتبه نعمان فى ٧٤ ونشره فى ٧٥ . على اننى خرجت من عرض المسرحية (من اخراج سعد أردش) وانا اقل حماسا واشد فتورا ...

هل كان السبب أن الواقع الاجتماعى قد تحول — خلال السنوات القليلة التى انقضت بين كتابة النص وعرضه — بحيث افقد المسرحية طابع النبوءة والتحذير وجعلها أقرب الى الوقوف عند رصد نماذج من هذا الواقع ، وتسجيلها دون تعمق كاف فى تحليل دوافعها . أو ربط واضح بين مسلكها وهذا الانهيار البادى فى كل شىء ؟ بعبارة اخرى هل تغلب طابع ما هو عرضى وموقوت — وهو طابع يرتبط بأعمال نعمان منذ أولها — على ما هو أكثر استمرار وثباتا ؟؟

قد يكون هذا أحد الاسباب .

على أن أهم الاسباب هو تلك التغيرات التى أصابت النص . فجعلت هشام يلقى بعصاه التى يتوكأ عليها . ويسارع للوقوف بجانب أبيه ضد جماعة الذئاب — وسلامة بك نفسه ذئب عجوز — فيقدم لنا رشوة صغيرة. لكنه يهدم أساس قضيته ، ولا يكتفى فيعقد المصالحة بين الجميع . فيميع كل شىء وتختلط الاوراق .

فالى جانب استحالة ان يلقى من أطاحت الحرب بأحدى رجليه عصاه وينهض سليما معافى (قد نجد هذا فى السينما المصرية ولا نستطيع أن نلوم عليه احدا) فان هذا يسىء الى القضية الاساسية للمسرحية . من حيث أن هؤلاء الانتهازيين والمتكالبين هم المستفيدون — قبل سواهم — من الدماء التى سالت فى اكتوبر ...

أما تلك المصالحة فهى « حقا » أمر غير مفهوم ولا مبرر فعلى أى شىء يمكن أن تلتقى كل هذه الاطراف المتنازعة ؟ .. هل يكفى القول بأن هذه العمارة عمارتنا جميعا . لكن كيف نقسمها فيما بيننا ؟ . أن أى تصور « للعدل » هنا تصور غير وارد ، اغلب الظن انها ستئول فى النهاية الى هذا التحالف الجديد بين دولت وعصام ... ولا شىء آخر !

ونعمان هو المسئول — قبل غيره — عن هذه المصالحة التى اضرت بمضمون مسرحيته ، واذا كان هذا ثمن عرض المسرحية ، فلا أعتقد أن العرض سيضيف الى رصيده شيئا . لكن هذه الميوعة تنقص منه الكثير.

الفهرس

الموضـــــوع	الصفحة

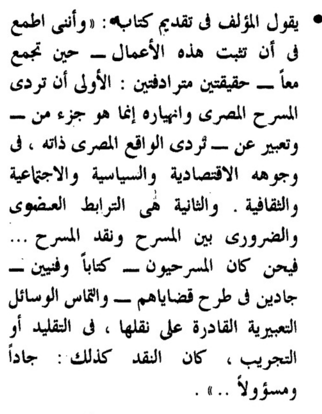
الموضوع	الصفحة



رقم الايداع ٨٦/٣٨٩٤

شركة مطابع الطناني
٩ حمودة المقاول ـــ عابدين
ت : ٩٠٢٧٧٤

هذا الكتاب



• يقول المؤلف فى تقديم كتابه : « وأننى اطمع فى أن تثبت هذه الأعمال ــ حين تجمع معاً ــ حقيقتين مترادفتين : الأولى أن تردى المسرح المصرى وانهياره إنما هو جزء من ــ وتعبير عن ــ تردى الواقع المصرى ذاته ، فى وجوهه الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية . والثانية هى الترابط العضوى والضرورى بين المسرح ونقد المسرح ... فيحن كان المسرحيون ــ كتاباً وفنيين ــ جادين فى طرح قضاياهم ــ والتماس الوسائل التعبيرية القادرة على نقلها ، فى التقليد أو التجريب ، كان النقد كذلك : جاداً ومسؤولاً .. » .

وهكذا يتابع المؤلف بالنقد أهم العروض والنصوص والظواهر والقضايا التى شغلت ساحة المسرح المصرى : المسرح الجاد والتجارى ، مسرح العاصمة ومسارح الأقاليم على السواء .

ومن هنا تكتسب هذه الأعمال ــ إلى جانب قيمتها النقدية ــ قيمة تاريخية أو توثيقية لاشك فى أهميتها ..

« دار الثقافة الجديدة »

الثمن : محلى ٤٠٠ قرش
تصدير ٦٠٠ قرش

